



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA DE VIDA, o afro-paraibano
Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956): entre vivências, intelectualidades, ditos e feitos
artísticos**

THIAGO BRANDÃO DA SILVA

**João Pessoa, PB
2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

THIAGO BRANDÃO DA SILVA

**FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA DE VIDA, o afro-paraibano
Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956): entre vivências, intelectualidades, ditos e feitos
artísticos**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e Cultura Histórica.

Orientadora: Prof. Dr.^a Surya A. Pombo de Barros

João Pessoa, PB
2021

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**FRAGMENTOS DE UMA HISTÓRIA DE VIDA, o afro-paraibano
Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956): entre vivências, intelectualidades, ditos e feitos
artísticos**

THIAGO BRANDÃO DA SILVA

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Surya A. Pombo de Barros
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Solange Pereira Rocha
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Co-orientadora

Prof. Dr. Petrônio José Domingues
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Examinador Externo

Prof. Dr. José Bento da Silva
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Suplemente (membro externo).

Prof.^a Dr. Elio Flores
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Examinador interno

Prof.^a Dr.^a Ana Maria Veiga
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Suplente (membro interno)

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586f Silva, Thiago Brandão da.

Fragmentos de uma história de vida, o afro-paraibano
Tomás Santa Rosa Jr. (1909-1956) : entre vivências,
intelectualidades, ditos e feitos artísticos / Thiago
Brandão da Silva. - João Pessoa, 2021.

202 f. : il.

Orientação: Surya Aaronovich Pombo de Barros.

Coorientação: Solange Pereira da Rocha.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Intelectuais - Rosa Junior, Tomás Santa. 2.
Intelectualidades negras. 3. Cidade da Parahyba. 4.
Modernismo. I. Barros, Surya Aaronovich Pombo de. II.
Rocha, Solange Pereira da. III. Título.

UFPB/BC

CDU 316.344.32 (043)

Dedico esse trabalho acadêmico para todos os jovens que buscam por meio dos estudos novos horizontes, em especial: Jorge Brandão, André Victor, Bruna Flávia, Yáomi Porto

“A redescoberta do Brasil pelo modernismo, se juntava ao alvará de sua independência artística”.

(Santa Rosa, “Nosso Modernismo”. Letras e Artes, 01 fev. 1948).

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo panteão de orixás e da Jurema Sagrada com os quais aprendo a cada dia respeitar e valorizar, respirando a cosmovisão de vida com/dos meus ancestrais! **À Exú** por compreender a sua energia na escrita deste texto, Laróyé! **À Odé**, meu Pai, Okê Arô!

A pesquisa desenvolvida contou com contribuição de várias pessoas, por isso agradeço...

À minha orientadora Surya Barros, que tomou o texto nos mínimos detalhes, incentivando a cada passo dado, e me trazendo de volta para realidade da escrita a cada devaneio, meu muito obrigado!

À co-orientadora Solange Rocha por quem tenho grande admiração e amizade desde 2011, por ter trazido reflexões para escrita do texto, e me estimulado na vida e na carreira acadêmica, meu muito obrigado!

Ao professor Elio Flores e por ter colaborado desde o TCC com direcionamentos que em parte foram consolidados neste texto, meu muito obrigado!

Ao professor Petrônio Domingues que aceitou participar deste projeto desde a banca de avaliação, mencionando valiosas indicações/flechas e caminhos/alvos, meu muito obrigado!

À professora Ana Veiga e ao professor José Bento por terem aceito o convite para compor a banca, meu muito obrigado!

À turma de 2019.1, meu muito obrigado!

Ao PPGH, representado pelo coordenador Tiago Bernadon e o técnico-administrativo Geraldo Neves, meu muito obrigado!

À minha mãe Macrina Brandão por ser minha fortaleza de fé, ensinando a ter paciência mesmo quando o barco pende a querer naufragar, meu muito obrigado!

Ao meu pai Edmilson Silva pela amizade de sempre, e por me incentivar aos estudos, meu muito obrigado!

À companheira Carol Porto que esteve ao meu lado durante todo esse processo, sendo leitora dos primeiros escritos do texto, meu muito obrigado!

Aos/as amigos e colegas: Diego Canuto, Alessandro Amorim, Ana Barbosa, Alexandre Araújo, Bruno Gaudêncio, Carla Almeida, Luiz Burity e tantos outros e outras que de algum modo contribuíram com esta pesquisa científica, muito obrigado !

À Educação pública! À Universidade pública! Ao Núcleo de Estudos Afro-brasileiro e Indígena (NEABI/UFPB), meu muito obrigado!

RESUMO

Esta pesquisa histórica analisa a participação de um afro-brasileiro (nascido em 1909, na Paraíba, e falecido em 1956, em Nova Deli, Índia) na construção política e produção artística e cultural do Brasil no século XX, por meio do protagonismo e do legado cultural do sujeito histórico Tomás Santa Rosa Jr. O corpus documental analisado é formado por uma série de escritos de sua autoria, publicados em jornais, revistas e suplementos literários, especialmente, do meio artístico da cidade do Rio de Janeiro, acessados a partir da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (BNDigital). Soma-se a ele um conjunto de entrevistas por reportagens que evidenciam suas opiniões enquanto artista, crítico e professor. Seus feitos artísticos como quadros e capas de livros são interpretados sob a égide da iconologia, salientando a dimensão estética da cultura histórica vivida por ele. Ao desembarcar no Rio de Janeiro (1932), se inseriu no mundo das artes visuais, em que se destacou no ofício gráfico (equivalente ao que se entende por designer gráfico) ao realizar dezenas de projetos visuais de livros para quase todas editoras cariocas. Na “arte de vestir livros” compôs sínteses de imagens para boa parte da geração de romancistas do início do século XX. Suas linhas, formas e cores pincelam a paisagem do surto editorial da época. Suas imagens representam a maneira de ver o mundo literário, mas também averiguam parte da história gráfica do país. A crítica de arte é a esteira para descortinar seu pensamento político e estético. A sua participação em dois expoentes eventos, auxiliam na compreensão da intelectualidade modernista de seu tempo. Seu ativismo é evidenciado enquanto linhas que costuram uma trajetória de vida, do artista negro, vivida no pós-abolição. Nesse sentido, a presente pesquisa foi realizada na Linha de pesquisa História e Regionalidades, e propõe divulgar estudos sobre a atuação de afro-brasileiros no pós-abolição, à luz da História Social da Cultura, assim contribuindo para diretrizes da Lei 10.639/03.

Palavras-chave: Tomás Santa Rosa Jr.; Cidade da Parahyba; intelectualidades negras; Modernismo.

ABSTRACT

This historical research analyzes the participation of an Afro-Brazilian (born in 1909, in Paraíba, and died in 1956, in New Delhi, India) in the political construction and artistic and cultural production of Brazil in the 20th century, through protagonism and the cultural legacy of the historical subject Tomás Santa Rosa Jr. The analyzed documentary corpus is formed by a series of writings of his authorship, published in newspapers, magazines and literary supplements, especially, of the artistic environment of the city of Rio de Janeiro, accessed from the Digital Newspaper Library of the National Library (BNDigital). Added to this is a set of interviews through reports that show his opinions as an artist, critic and teacher. His artistic achievements such as paintings and book covers are interpreted under the aegis of iconology, highlighting the aesthetic dimension of the historical culture he lived through. Upon arriving in Rio de Janeiro (1932), he entered the world of visual arts, where he excelled in the graphic craft (equivalent to what is meant by graphic designer) by carrying out dozens of visual book projects for almost all Rio publishers. In the “art of dressing books” he composed syntheses of images for a good part of the generation of novelists of the early 20th century. Its lines, shapes and colors paint the landscape of the editorial boom of the time. His images represent the way of seeing the literary world, but they also investigate part of the graphic history of the country. Art criticism is the mat to unveil his political and aesthetic thinking. His participation in two exponents of events, help in the understanding of the modernist intelligentsia of his time. His activism is evidenced as lines that sew a trajectory of life, of the black artist, lived in the post-abolition. In this sense, the present research was carried out in the History and Regionalities Research Line, and proposes to disseminate studies on the performance of Afro-Brazilians in the post-abolition period, in the light of the Social History of Culture, thus contributing to the guidelines of Law 10.639/03.

Keywords: Tomás Santa Rosa Jr.; City of Parahyba; black intellectuals; Modernism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Velório <i>Hall</i> do teatro Municipal do Rio de Janeiro	22
Figura 02 - Santa Rosa em visita a um templo hindu, Índia.	23
Figura 03 - Saída do cortejo fúnebre de Santa Rosa	27
Figura 04 - Casa onde Santa Rosa viveu até 1932 Atual Rua da Areia nº 320	46
Figura 05 - Rua das Convertidas e do Comércio (1910) Atual Maciel Pinheiro	47
Figura 06 - Capa da primeira edição da Revista <i>Era Nova</i> (1921)	49
Figura 07 - Tomás Santa Rosa Jr. aos 18 anos de idade.	52
Figura 08 - Aguadeiros vendendo água nas portas — Rua Gama e Melo (1910)	55
Figura 09 - Jardim Público (1910) Atual Praça João Pessoa	59
Figura 10 - Chafariz da Paraíba. Quadro (óleo sobre tela) 70 x 50 (1950).	63
Figura 11 - Tabela do Tesouro Estadual Pagamentos.	81
Figura 12 - Carta de Santa Rosa para Simeão Leal. Carta nº 01 p. 01 (1931)	85
Figura 13 - Carta de Santa Rosa para Simeão Leal. Carta nº 01 p. 02	86
Figura 14 - Carta de Santa Rosa para Simeão Leal. Carta nº 01 p. 03	88
Figura 15 - Carta de Santa Rosa para Simeão Leal Carta nº 02 p. 01	89
Figura 16 - Carta de Santa Rosa à Fundação Guggenheim nº 03 (1940)	87
Figura 17 - Carta de Henry Allen Moe a Anísio Teixeira nº 04 (1949)	99
Figura 18 - Capa do suplemento literário do jornal <i>A União</i> , Correio das Artes, 27 nov. 1949	103
Figura 19 - Capa do suplemento literário do jornal <i>A União</i> , Correio das Artes, 30 out. 1949	103
Figura 20 - Capa do suplemento literário do jornal <i>A União</i> , Correio das Artes, 18 set. 1949	103
Figura 21 - Capa do suplemento literário do jornal <i>A União</i> , Correio das Artes, 1º jan. 1949	103
Figura 22 - Capa de livro <i>Urucungo</i> , 1933, Raul Bopp	112
Figura 23 - Emblema oficial do 2º Congresso Afro-brasileiro, 1937	118
Figura 24 - Capa de livro <i>Cacau</i> , 1933, Jorge Amado	123
Figura 25 - Capa de livro <i>Suor</i> , 1933, Jorge Amado	128
Figura 26 - Capa de livro <i>Doidinho</i> , 1933, José Lins do Rego	131
Figura 27 - Capa de livro <i>Cahetés</i> , 1934, Raul Bopp	133

Figura 28 - Capa do folheto de divulgação do Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas promovido pela FGV em 1946	137
Figura 29 - Edital de inscrição no curso da FGV de 1946	137
Figura 30 - Fotografia da Exposição dos alunos do curso da FGV.	142
Figura 31 - Quadro 100 cm x 81 cm. Óleo sobre Tela. <i>Lajeiros</i> , 1953, Santa Rosa.	161
Figura 32 - Quadro 100cm x 81. Óleo sobre Tela. <i>Malandros</i> , 1941, Santa Rosa	161
Figura 33 - Capa catálogo Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte 1944	163
Figura 34 - Contracapa catálogo Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte 1944	163
Figura 35 - As Três Idades da Vida. Quadro (óleo sobre tela) 90 x 76 cm, Santa Rosa.	164
Figura 36 - Capa catálogo. I Bienal, São Paulo, 1951	167
Figura 37 - Contracapa catálogo. I Bienal, São Paulo, 1951	167
Figura 38 - Carta de Santa Rosa a Candido Portinari nº 05 p. 01, 1946	177
Figura 39 - Carta de Santa Rosa a Candido Portinari nº 05 p. 02, 1946	178

LISTA DE SIGLAS

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

UNESCO – Organização das Nações Unidas para Educação, Ciências e a Cultura

AIB – Associação Brasileira de Imprensa

BNDIGITAL – Biblioteca Nacional Digital

CAM – Clube de Arte Moderna

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

MAM – Museu de Arte Moderna

FGV – Fundação Getúlio Vargas

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

CNT – Conservatório Nacional de Teatro

TEN – Teatro Experimental do Negro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - DO APRENDIZADO À SEARA DA PESQUISA.....	15
I - “A teu fim reservou a sorte vária, unindo Paraíba e Índias de leste	18
 CAPÍTULO 1 CENA (I) ATMOSFERA GERACIONAL: CIDADE DA PARAHYBA NO TEMPO DE TOMÁS SANTA ROSA JR. (1909-1932)	42
1.1 Santa Rosa e o imbróglio de nascer e viver: família, espaço e sociabilidades	51
1.2 Santa Rosa: táticas e estratégias do funcionário da “coisa pública” na Cidade da Parahyba	65
 CAPÍTULO 2 CENA II SANTA ROSA E AS ARTES GRÁFICAS: ENTRE DITOS E FEITOS ARTÍSTICOS (1930-1940)	92
2.1 Santa Rosa e o desenvolvimento das artes gráficas	94
2.1.2 Santa Rosa e o <i>Correio das Artes</i>	101
2.2. O fazer-se do intelectual das artes visuais Santa Rosa	104
2.3 <i>Designer</i> gráfico Santa Rosa: protagonismos na arte de “vestir livros”	107
2.4 Santa Rosa e o Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas	136
2.5 O intelectual e o público	144
 CAPÍTULO 3 CENA (III) INTELLECTUALIDADES E PROTAGONISMOS ARTÍSTICOS: SANTA ROSA E A ARTESANIA DO MODERNISMO NACIONAL (1940 – 1950)	149
3.1 O pintor Santa Rosa e o modernismo nacional: pelejas artísticas em formas, linhas e cores	153
3.2 “Em matéria de arte, não gosto de piadas”: o crítico de arte Santa Rosa na Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte (1944) e 1º Bienal de São Paulo (1951)	162
3.3 Santa Rosa e o “caso do Salão” da Escola Nacional de Belas Artes (SNBA)	172
3.4 Art(e)vismo político de Santa Rosa	180
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
REFERÊNCIAS	192

INTRODUÇÃO - DO APRENDIZADO À SEARA DA PESQUISA

Em 2016, quando ainda estava na condição de aluno da graduação em História da Universidade Federal da Paraíba, andava à procura de um estudo que estivesse relacionado às proposituras pedagógicas acerca da população negra. A minha aproximação com a referida temática veio quando estive participando de Programas e Projetos de Extensão desenvolvidos pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas Afro-brasileiros e Indígenas (NEABI/UFPB) — tinha lido algo sobre o referido protagonista no livro didático *A África está em nós: histórias e culturas afro-brasileiras: Africanidades paraibanas* (2011)¹.

Na ânsia de me encontrar no curso, não o percebi com a mesma intensidade, como doravante o fiz. Por essa esteira, cheguei a saber apenas que se tratava de um afro-brasileiro inserido no século XX, período pelo qual passei a ter maior interesse, assim como, também, por sua formação intelectual e artística (multifacetada). Ou seja, significa dizer que, assim como outros(as) artistas de sua época, Santa Rosa era dedicado às várias áreas do fazer artístico, sobretudo no âmbito da cultura visual: pintura (quadros), artes gráficas, (ilustração, gravura), cenografia (teatro).

Comecei a acompanhar sua trajetória de vida de maneira mais consistente quando surgiu a oportunidade de participar com um grupo de amigos (na condição de proponente) de um certame de âmbito nacional, o Prêmio da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Ao articular com colegas a minha participação, lembro-me de ter ficado com a parte que justifica o projeto. Por isso, fui motivado a ler a sua biografia *Santa Rosa em Cena*, escrita pelo jornalista Emanuel Barsante (1982). Na ocasião, me deparei com um poço cheio de perguntas ao observar algumas lacunas importantes para compreender uma trajetória de vida — o que aumentou ainda mais a minha curiosidade acerca do referido sujeito histórico.

Ao ler a citada biografia sobre Santa Rosa, escrita pelo jornalista Barsante, vislumbrei apontamentos que se fizeram essenciais à pesquisa, afinal não há pesquisa que contemple todas as respostas, até porque a investigação histórica é nutrida por perguntas direcionadas aos documentos/testemunhos, e estas vêm à luz do tempo presente. Se é verdade que a atual pesquisa tem caminhado na direção de descortinar outras questões inicialmente inexploradas

¹ FLORES, Elio Chaves (Coord.). *A África está em nós: histórias e culturas afro-brasileiras: Africanidades paraibanas*. João Pessoa: Editora Grafset, João Pessoa, 2011.

pelo trabalho do biógrafo de Santa Rosa, é também verdade que a presente dissertação poderá, futuramente, motivar outros questionamentos que aqui não foram colocados.

Caminhando na floresta de incertezas de uma experiência de vida de um homem negro letrado, no contexto do pós-abolição, que adquiriu capital cultural e formou uma rede de sociabilidade composta por uma renomada plêiade de intelectuais, comecei a pavimentar o caminho.

Os fios deixados por seu biógrafo formam o mote inicial para traçar o arcabouço de fontes documentais, tais como: bibliografias; biografias; jornais; suplementos literários; correspondências; cartas; manuscritos oficiais; produções literárias (poesias e artigos); entrevistas, além de “feitos artísticos”, a exemplo de quadros e ilustrações (capas de livros, gravuras).

Interessante é que naquele momento do ano de 2016, ao iniciar a prospecção em busca de vestígios da trajetória de vida de Tomás Santa Rosa Jr., também dei partida na carreira profissional. A rotina diária era dividida em lecionar aulas de História e percorrer arquivos públicos, privados, acervos, bibliotecas, na intenção de produzir um levantamento de informações sobre o referido sujeito histórico.

Uma vez lido o já citado livro *Santa Rosa em Cena*, me deparei percorrendo caminhos “como um ogro faminto” (BLOCH, 2001) em busca de alimento/linhas como: sua rede de amigos, sua bagagem cultural, os espaços/tempo em que esteve inserido. Assim, ainda que de forma sumária, dei início ao objetivo de pesquisar a trajetória do paraibano, intelectual negro do mundo das artes visuais, no Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)².

Vale salientar que a presente pesquisa foi escrita em meio a pandemia do Covid-19, uma conjuntura nefasta quanto à saúde da população mundial. A repercussão do vírus no Brasil, exigiu dos poderes públicos medidas de contenção, como fechamento de instituições públicas, isolamento social, entre outras. Todo esse invólucro sanitário modificou a rotina de trabalho tanto do professor quanto do pesquisador autor da presente pesquisa. Diante disso, o prazo de entrega da pesquisa precisou ser ampliado, uma vez que a saúde de familiares próximos exigiu cuidados, o que deliberou um estado emocional desgastante à saúde mental.

Convido o leitor a espionar fragmentos de uma história vivida. Mas aviso que iniciaremos pelo caminho inverso, pois começaremos a partir do cenário fúnebre de sua morte.

² O referido trabalho foi intitulado *Trajeto do Afro-paraibano Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956): um artista multifacetado* (2016).

Assim, ansiamos iniciar por contexto seguindo o alerta da “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 2006), que enclausura a narrativa à forma linear.

Por isso, o itinerário da trajetória apreciada, em um primeiro momento, partirá, ainda que de maneira fictícia, da atmosfera (lugar/tempo) de seu falecimento, em 29 de novembro de 1956. O afro-paraibano que deixou sua terra natal para ir morrer na Índia esteve cercado em último momento por amigos/as e familiares.

I. “A teu fim reservou a sorte vária, unindo Paraíba e Índias de leste”³

Quem naquela tarde de domingo típica do verão carioca de 16 de dezembro, de 1956, trafegasse pelas ruas circunvizinhas ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro, localizado na Avenida Rio Branco, antiga Avenida Central, veria um amontoado de pessoas nas escadarias do monumental edifício. Assim, um curioso mais comprometido em “espiar” entraria no empreendimento arquitetônico — que teve início no governo do prefeito urbanista Francisco Pereira Passos, reconhecido por ter dado início (1903) ao que ficou conhecido por reforma da cidade-capital⁴, concluída em 1909 — e, desse modo, passaria a compreender o cenário fúnebre que envolvia o sujeito histórico que, mais adiante, passaremos a esquadrihar. Na verdade, o fim de sua trajetória é justamente o nosso ponto de partida na busca por informações sobre sua vida (vivida em espaços diversos que formam o pano de fundo por onde ele pôde costurar sua rede de sociabilidade) e sobre a atmosfera cultural e artística em que esteve inserido.

É que os mortos geralmente deixam vestígios — o que é algo elementar ao trabalho do historiador. As biografias têm sido um gênero livresco que fascina o público leitor atento às produções de não ficção. Mas como é realizada uma pesquisa sobre a vida de alguém? Responderíamos a tal provocação em acordo com Vavy Pacheco Borges (2011), para quem o “intermédio das ‘vozes’ [chega] do passado a partir de fragmentos de uma existência e dos registros das fontes documentais”. (BORGES, 2011, p. 2012).

³ Verso do poema “Um morto na Índia”, dedicado a Santa Rosa por Carlos Drummond de Andrade em 1956.

⁴ De acordo com Lilia Schwarcz (2017, p. 133), ao escrever a biografia do escritor Lima Barreto, o novo projeto urbanístico da cidade-capital (Rio de Janeiro no tempo de Barreto) buscou atender os anseios do período da *belle époque*, alterando o invólucro arquitetônico a partir do revestimento em “[...] suas fachadas *art nouveau* feitas de mármore e cristal seus modernos lampiões elétricos, suas lojas de produtos importados e seus transeuntes vestidos à francesa [...]”. Assim, o mandato do prefeito Pereira Passos é simbólico para ilustrar as iniciativas a respeito das cirúrgicas modificações arquitetônicas. Iniciadas no início do século XX, as obras na cidade-capital, Rio de Janeiro, são protagonizadas pelo poder público: “[...] o prefeito Pereira Passos manda demolir 590 prédios, a maioria cortiços habitados por trabalhadores. O objetivo é a construção de dois amplos bulevares, sob influência dos boulevards de Paris, visando a dar à cidade uma imagem europeizada [...]” (RESENDE, 2018, p. 100).

Isso torna possível o *metiê* de uma pesquisa histórica. Em se tratando de uma pesquisa sobre um sujeito histórico, sendo ele um homem público, os jornais, as entrevistas, as fotografias, os objetos pessoais, as cartas, as correspondências lastreiam a pesquisa. E sendo ele um artista, seus feitos artísticos formam um arcabouço de possibilidades proporcionadas pela matéria-prima do artesão historiador, a exemplo de quadros, esculturas, composições musicais, poemas, crônicas, escritos da crítica literária, uma gama de indícios que tornam possível a compreensão de contextos e as trajetórias de sujeitos históricos imersos neles.

Uma produção sobre alguém é como as linhas de um bordado. Tomemos as cores das linhas como feitoras de caminhos que se entrelaçam e dão forma à obra. A busca pelos indícios históricos sobre alguém é uma constante caçada de provas para uma possível escrita da História. É também uma manobra de risco constante, como quem navega em mares turbulentos e com uma simples manobra mal realizada pode tornar o percurso enfadonho, ou até mesmo conduzir uma viagem a lugar nenhum. Sendo assim, pode-se dizer que iniciar a história de alguém pelo seu próprio velório é chamar o ator principal para uma conversa de ausentes. Seria como encontrar com alguém para um diálogo ciente que o outro não chegará.

Contudo, o olhar para um cenário fúnebre à procura de elementos sociológicos — ou como o sociólogo Pierre Bourdieu (2007) denominou, pela “distinção social” — pode nos auxiliar, por exemplo, quanto a visualização de uma configuração sociocultural do gosto pelo vestuário utilizado em velórios no Brasil da década de 1950. Ou mesmo a imaginação pode nos ajudar a fazer o caminho contrário e chegar ao referido Teatro, cujo público (presente ao velório) pertencia a uma estirpe que certamente usava ternos e adereços da moda à francesa, com seus carros (estacionados de modo próximo ao local) que ostentavam logomarcas internacionalmente conhecidas, objetos indicativos do bem-estar da classe média carioca — considerando que nosso personagem em estudo (enquanto artista, funcionário público, professor e profissional da indústria editorial como diagramador e produtor visual) fez parte de uma parcela da classe média.

A sua ascensão social de um jovem negro de características mestiças, arrimo de família, nascido no Nordeste brasileiro, poderá ser compreendida, ao passo que seguirmos os caminhos que o levaram, oportunamente, a se inserir no serviço público desde quando ainda era um estudante em sua cidade natal.

Certamente, naquele dezembro de 1956 a plateia que compunha aquela atmosfera era formada por “homens das letras e da cultura”, artistas, políticos e por aqueles que desempenhavam com ele a dupla função artista/funcionário público. Conforme Sérgio Miceli, essa dualidade de funções era algo comumente exercido pela geração do início do século XX.

Os estudos de Miceli fundamentam nossa busca em compreender a trajetória de um intelectual da arte, já que ele fez parte da plêiade que formavam a classe de dirigentes das políticas culturais do Brasil de sua época. Em acordo com Miceli, busca-se entender as “relações entre os intelectuais e a classe dirigente no Brasil e das estratégias de que lançaram mão para se alçarem às posições criadas nos setores público e privado do mercado de postos entre 1920 e 1945” (2001, p. 76).

Quem estivesse naquele momento de despedida no Teatro Municipal certamente seria informado sobre o caráter migratório de sua trajetória, uma vez que, o morto foi um migrante nordestino, paraibano, que solicitou transferência da agência do Banco do Brasil, em Recife, para a capital, Rio de Janeiro, mas que se frustrou, ao ser transferido apenas para Maceió, Alagoas. Todavia não abandonou a sua obstinada dedicação em “fazer-se artista”. Logo, abandonou o emprego, e na cidade carioca se insere no mundo da indústria editorial de livros — uma decisão tomada que, sem saber, o tornaria um crítico de arte, um professor, e um bem conceituado profissional do âmbito gráfico entre seus pares. Um artista (das tintas, linhas e cores) dos quadros, murais e capas de livros. Um crítico de arte atuante sobretudo acerca do modernismo à brasileira que, além disso, também desempenhou outras funções, tais como mediador cultural, um expoente intelectual das artes visuais.

Provavelmente, com um pouco mais de sorte, o espectador daquele cenário fúnebre também ficaria sabendo que fez ele parte da política cultural nacional na gleba institucional do Ministério da Educação e Saúde, ocupando alguns cargos no governo do presidente Getúlio Vargas. O seu posicionamento ideológico no âmbito da arte? Que tipo de arte fazia? Por certo, seriam estas as perguntas a serem respondidas.

Naquele momento, a família do morto — representada pelo único filho, Carlos, irmãs Crisantina e Heliomar, e sua mãe Alexina Santa Rosa — era cumprimentada pelo presidente da República Juscelino Kubitschek (que, por conta da dificuldade da pronúncia do seu sobrenome, acabou ficando conhecido pela versão abreviada “JK”). De fato, o presidente “JK” era um admirador da arte do falecido, e, a propósito, eles haviam se conhecido numa pitoresca situação que envolveu ambos quando “JK” era prefeito da capital mineira, Belo Horizonte (MG), que veremos com maior afinho posteriormente.

Naturalmente, no momento de sua despedida, amigos/as contavam histórias que faziam relembrar o tempo em que esteve vivo. Nesse sentido, é provável que algumas destas lembranças tenham sido sobre sua relação com o trabalho em jornais da capital federal (o Rio de Janeiro) — aí incluindo-se periódicos como *A Noite*, *A Manhã*, *Correio da Manhã* e *Diário*

de Notícias; sobre o mundo das editoras de livros, certamente, no geral sobre as querelas do mundo da arte.

Ao que parece, o morto quis “fugir” dos números para ser pintor. Era um artista! Ao permanecer-se atento às demais rodas de conversas, seria possível, ainda, ouvir algo sobre seu gosto pela arte, literatura, música, mas também sobre os principais bares, cabarés e cafés da boemia carioca. Cabe ressaltar que tais informações revelam-se como importantes para compreendê-lo enquanto um indivíduo imerso numa atmosfera cultural, em uma geração, em um tempo e na rede de espaços de sociabilidade.

Foi possível acompanhar sua última entrevista, em que expôs o seu paladar cultural. Para esta pesquisa, são indícios que corroboram sua distinção social, pois “[...] deve-se trabalhar, antes de tudo, para estabelecer as condições em que são produzidos os consumidores desses bens e seu gosto” (BOURDIEU, 2007, p. 9.). São dados que também fornecem fragmentos de seu nexos histórico quanto a suas próprias produções como artista, afinal suas influências e preferências de consumo são elementos que compunham seu arcabouço mental. Em entrevista, ele aponta os seguintes artistas

[...] na pintura, admira, Portinari, Picasso, El Greco, Velasquez, Rafael; na música Vivadi, Bach, Mozart, Prokoff, Hindemith, Bela Bartok, Sinhô, Ernesto Nazareth, Noel Rosa; na literatura, Dostoiévski, Baudelaire, Pierre Gascar, Saint-Exupéry, Machado de Assis, José Lins do Rego, Gilberto Amado, Manuel Bandeira, Carlos Drummond, Cecília Meireles, Saldanha Coelho e muitos outros que não quis nomear com receio de omitir algum autor querido (SANTA ROSA, 1956, p. 03).

O cenário fúnebre de seu velório no Teatro Municipal foi o lugar onde acompanhou, participou, julgou, trabalhou como técnico na cenografia, enquanto crítico de arte em exposições de pintura. No Salão Oficial compôs o corpo de juristas no setor de arte moderna desde 1940. No ano seguinte recebeu medalha de prata. O Salão, aqui, é compreendido como espaço de sociabilidade, mas também enquanto arena de luta pela hegemonia da Arte, até porque o Salão (palácio de mármore) foi a via de fatos onde artista, no tempo de Santa Rosa, e o próprio, almejam expor e, conseqüentemente, se consagrar. Afinal, para além do sucesso e reconhecimento significa obter uma possível bolsa para estudos no Brasil, ou na Europa.

O homem das artes detinha atribuições enquanto servidor público nas dependências da seção de cenografia do Teatro. Por lá Santa Rosa organizou e desenhou dezenas de projetos de cenários para diversas peças que eram consumidas pela sociedade carioca nas décadas de 1930-1950.

Quem estivesse naquele dia 16 de dezembro de 1956 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, provavelmente, escutaria no diapasão de conversas íntimas frases cortadas do tipo: “não gostava dos papéis do banco”, “era um pintor modernista”, “foi pra Europa duas vezes”, “estive com ele no Norte”, “detestava andar de bonde; sempre preferiu o táxi”; ou, ainda, algumas especulações acerca de sua origem étnica — “um mulato”, “nossa raça” etc.. Um diapasão de migalhas, enfim, com as quais começamos a montar as peças do quebra-cabeça de uma investigação histórica.

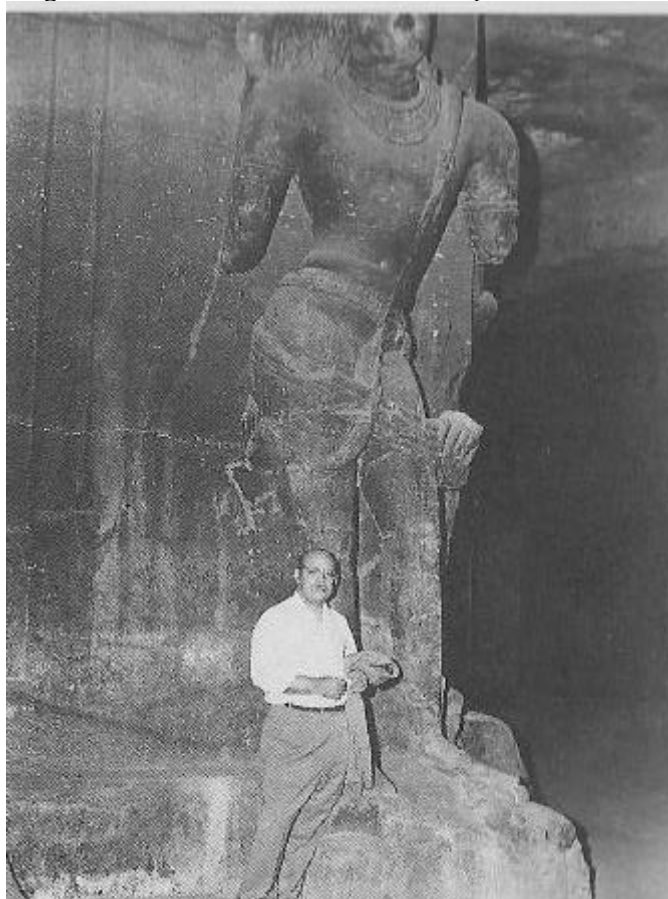
Figura 01: Velório *Hall* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: BARSANTE, 1993.

Da cerimônia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado no mesmo ano do seu nascimento (1909), seu corpo foi encaminhado para o cemitério São João Batista. Mas até a chegada do caixão dias se passariam, pois sua morte ocorreu ao leste da Índia, em meio a uma viagem oficial do governo brasileiro para a Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura — evento promovido pela UNESCO, em Bombaim (Índia), no qual ocupou cadeira enquanto representante do Diretório Nacional de Teatro. Na ocasião, descansava em Nova Délhi, cidade vizinha, e se preparava para seguir em viagem pela Europa. Porém, o destino pregou-lhe uma “peça”.

Figura 02: Santa Rosa em visita a um templo hindu, Índia.



Fonte: BARSANTE, 1993.

Após sentir fortes dores no peito e abdômen, foi encaminhado por amigos (que lá também estavam) para uma ambulância. Do hotel até o Hospital Wellington eram poucos quilômetros. Passou um dia internado. Recebeu visitas e, quando tudo parecia ter sido apenas um susto, acabou surpreendendo os amigos/as durante a madrugada, momento em que seu quadro clínico piorou e o levou a óbito — provavelmente por um comprometimento do sistema cardiovascular decorrente de complicações renais.

Até a chegada de seu corpo de lá (Índia) para cá (Brasil) são contabilizados dezoito melancólicos dias, por conta dos trâmites burocráticos necessários para dar conta da logística do transporte de seus restos mortais. O que podemos assim dizer é que gerou esse expediente um capítulo de ansiedade mortuária. É que, a rigor, na Índia, questões sepulcrais, sobretudo no contexto de seu falecimento, eram resolvidas com a cremação dos restos mortais; por isso não se fabricavam muitos caixões — ao menos que cumprissem, naquele momento, com as exigências para o transporte de avião, o que pareceu ser excessivamente difícil.

Quem fosse a uma livraria qualquer, naquele momento final de 1956, e comprasse um jornal ficaria informado do montante de notícias sobre o conflito da Guerra Fria. Imagens, fotografias, caricaturas e gravuras enchiam as capas dos principais jornais do país, uma verdadeira concessionária bélica ilustrava com rigor o contexto político posterior à II Guerra Mundial. Tais conteúdos eram alusivos ao capítulo da história da Guerra Fria. Os quarenta e cinco anos que vão do lançamento das bombas atômicas [6 de agosto de 1945] até o fim da União Soviética [26 de dezembro de 1991] formam um período singular da história da humanidade.

Nesse contexto, uma conjuntura política minada pela exacerbação do poder militar tomava conta do mundo. No topo das páginas as principais siglas (EUA x URSS) dividiam o placar na busca pela hegemonia político-militar e cultural. O jornalismo assumia o *front* da comunicação, lastreado por rádio, cinema, jornais e pela novidade do momento: a televisão. O mundo via, de um lado, soviéticos (socialistas) e, de outro, estadunidenses (capitalistas) correndo contra o tempo para ver quem abraçaria o universo, enviando o primeiro homem para fora da atmosfera. Essa polarização, digna de um mundo que parecia ensaiar o suicídio, foi a seiva da geopolítica mundial que ecoava o ruir de uma sinfonia incerta: [...] “no aperto do perigo, conhece-se o inimigo” (HOBSBAWM, 1995, p. 223).

Nesse ínterim, o que parecia ser só mais um caso de um cidadão brasileiro morto para além da fronteira nacional, como tantos outros, se transformaria numa verdadeira novela livresca, em parte explicada pelas questões culturais de um país hinduísta, e que também passou a ser compreendida pela conjuntura política que atingia (direta ou indiretamente) o mundo indiano. No Brasil, amigos e familiares aguardavam para prestar o rito de coroamento à sua memória; mas a peça fúnebre principal do cenário que se montava no Teatro Municipal estava a milhas de distância de seu destino. Na Índia, faleceria em 29 de novembro; porém, seu corpo passava pelos procedimentos legais até ser liberado, sob responsabilidade do governo brasileiro, representado na figura do embaixador José Cochrane de Alencar.

Em sua última carta endereçada ao amigo do jornal *Diário Carioca*, Henrique de Moura Liberal, publicada na íntegra no jornal *Diário de Notícias* (RJ) e transcrita para diversos outros, ele relata não ter tanta reserva financeira para custear a viagem. Além disso, lamenta não ter conseguido entrar no evento citado como delegado oficial, e sim como convidado — o que talvez o tenha feito perder suas prerrogativas diplomáticas. Assim, por não poder contar com todas elas, teria (enquanto integrante não institucional) que arcar com boa parte dos custos. Dizia: “Peço-te por isso, que inicies aquelas démarches quanto à passagem de volta, pois o meu saldo é precário não tendo entrado na Delegação” [...]. Nela, por meio de uma comparação, também

registra suas impressões a respeito da viagem àquele país: “[...] nossos barracos têm rádio, a nossa miséria é limpa e cantada a violão” [...]. Certamente, ficara impressionado com a faceta da “pobreza das castas”. Teria sido este o último cenário/espço que o intelectual das artes testemunharia⁵.

O embalsamento do corpo foi no *Lady Hardinge Medical College*; logo em seguida foi celebrada uma missa para formalizar as condolências eclesiásticas na capela de Santa Maria, que contou com a participação dos amigos daquela delegação, a exemplo de seu “amigo de sempre” José Simeão Leal, assim como de Roberto Assumpção. Este ato religioso, organizado pela UNESCO, foi o cenário montado para honrar sua passagem espiritual — já que, fisicamente, permaneceria inerte em Nova Délhi. A certeza da vinda de seu corpo veio em 8 de dezembro (1956), nove dias após o seu falecimento, quando o governo brasileiro o recebeu. Ao ser embarcado num avião da *British Overseas Airways Corporation* o corpo seu destino final.

No ano de seu falecimento foi possível averiguar dezenas de homenagens escritas à guisa de lembranças. Para a presente pesquisa, são elas um caminho para uma melhor compreensão da sociabilidade de intelectuais, políticos, criadores e mediadores da cultura que formam “[...] as elites culturais, mesmo quando entidades autônomas, em posição de extraterritorialidade ligadas à sociedade que os rodeia e são precisamente esses laços, especialmente políticos, que lhes conferem uma identidade” (SIRINELLI, 1998, p. 259).

Em reclames por conta de um encontro que não aconteceu, o escritor e jornalista brasileiro João Condé rememora o momento de sua partida para a Índia “[...] no dia de seu embarque, estive com ele, Alcântara Silveira e Simeão Leal, no City Bank [...] todo eufórico, trocava cruzeiros por dólares. E no abraço de despedida perguntou-me o que desejava que trouxesse” (CONDÉ, 1956, p. 12). As lembranças, de maneira verossímil, ajudam a compor uma série de apontamentos, caminhos e postulações acerca da trajetória de vida de Santa Rosa.

O “destino do corpo” foi anunciado e o invólucro seria realizado atendendo às exigências alfandegárias para o transporte internacional. A jornada de retorno para descansar junto a familiares e amigos começaria e, segundo o Itamaraty (seu tutor legal), seriam duas escalas. A primeira delas seria em Londres, terra do “Big Ben”, o famoso relógio londrino (de mais de 100 metros de altura) inaugurado em 1859 e que não sucumbiu às guerras mundiais — seus ponteiros ajudariam a marcar a “hora da chegada” (PONGETTI, 1956, p. 02). Em seguida,

⁵ NO TRISTE cenário da Índia a morte colheu Santa Rosa. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 45, n. 15482, 30 nov. 1956. Primeiro Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&Pesq=%22cen%c3%a1rio%20da%20c3%adndia%22&pagfis=39614. Acesso em: 25 abr. 2020.

o corpo “do artista patricio” ao Rio de Janeiro estava programado para chegar às 15h30 pelo voo 303 da *Pan-americana*, no domingo, depois da segunda escala em Nova Iorque (KELLY, 1956, p. 02).

No aeroporto do Rio de Janeiro aguardavam por ele suas irmãs Heliomar Santa Rosa e Crisantina Santa Rosa Iwata. Ele foi casado no civil com Maria da Glória Monteiro (1935), numa celebração simples no apartamento de seu amigo (renomado das artes plásticas) Cândido Portinari. Em 1942 se casaria novamente, agora no religioso, com Nely Guimarães. Porém, foi com Oscarina Amorim que teve seu único filho, Luiz Carlos, que também o esperava junto às tias. Além disso, no aeroporto também aguardavam por ele o ex-senador Ivo d’Aquino, o escritor Marques Rebelo e o teatrólogo Joracy Camargo⁶.

É o escritor Marques Rebelo quem escreve o seguinte trecho “[...] o corpo embalsamado, depois de rodar meio mundo para, afinal, repousar à sombra dos morros que tanto amou” (RABELO, 1956, p. 01). É a representação de um Santa Rosa do samba, da boemia, da atmosfera carioca, que se cristaliza em suas lembranças. No jornal *Diário Carioca* o poeta Raimundo Magalhães elucida os fatores preponderantes de seu falecimento, algo que “[...] só amigos muito íntimos sabiam que tinha os rins em pandarecos e que o coração não era já grande coisa” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1956, p. 04).

Os últimos aplausos em sua direção saíam da plateia formada por uma plêiade de intelectuais, escritores, jornalistas, atores/atrizes e pessoas públicas que lotavam o *hall* do teatro, ainda atônitos e decepcionados por não poderem olhar o corpo — é que com tanto tempo (duas semanas) o caixote já não poderia ser mais aberto. E foi assim que amigos/as que formavam deram-no, adeus! Mas as histórias acerca de suas trajetórias enquanto o Santa Rosa artista, intelectual das artes (crítico de arte), funcionário público pode ser acessado com o rigor da pesquisa histórica e das fontes disponíveis.

⁶ CHEGARAM ontem os restos mortais de Santa Rosa. **A Noite**, Rio de Janeiro, p. 1, 17 dez. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&PagFis=39774&Pesq=Santa%20Rosa%3E. Acesso em: 20 abr. 2020.

Figura 03: Saída do cortejo fúnebre de Santa Rosa

Fonte: BARSANTE, 1993.

Do cenário fúnebre que marca o momento de sua despedida, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, até o tempo presente (2021 ou mais genericamente, segunda década do século XXI) são cerca de seis décadas. O leitor poderia se perguntar o porquê da pesquisa, ou mesmo indagar sobre a relevância em esquadrihar a vida do protagonista. Ao cânone e às “leis do meio” (CERTEAU, 1982, p. 72) cujo crivo é mais rigoroso poderia interpelar o que torna a trajetória de Santa Rosa um objeto de pesquisa, assim como poderia questionar o que é relevante em suas realizações. Sendo assim, para responder a leigos e doutos (BLOCH, 2001, p.17), passaremos a apontar outros estudos que corroboram com as inquietações acima descritas.

O objetivo da presente pesquisa é investigar uma trajetória de vida, vivida por Tomás Santa Rosa Jr, o “Santa” ou simplesmente Santa Rosa⁷. Um homem negro letrado que desenvolveu diversos trabalhos no meio intelectual de sua época (1930-1950), sobretudo no âmbito das artes visuais. Como veremos, o imigrante nordestino/paraibano que deixou vestígios de sua trajetória por meio de seus feitos artísticos na indústria editorial “vestiu” (por meio de

⁷ Termo (“Santa Rosa”) que daqui por diante passaremos a adotar, levando em consideração ter sido este o nome que mais apareceu nas fontes consultadas. Além da sua abreviatura (“S.R.”), essa foi a forma com a qual esse artista também assinou, a partir de 1933, quase todas as obras que produziu.

suas capas), praticamente, todas as obras que formam a geração romancista de 1930 com suas *imagens-síntese*. De acordo com Laurence Hallewell, em *O livro no Brasil*, menciona que

“Os livros com o sinete editorial da José Olympio logo começaram a destacar-se da insípida mediocridade dos concorrentes, pois o editor, desde o início, dedicou cuidadosa atenção ao projeto gráfico. Seu colaborador nessa área, mais uma vez, foi um nordestino, Tomás Santa Rosa, que trabalhara anteriormente em diagramação e em desenhos de capa para a Schmidt [...] [deste modo] ele tem sido considerado o maior produtor gráfico de livros do Brasil, responsável, quase sozinho, pela transformação estética do livro brasileiro nos anos de 1930-1940 produtor gráfico de livros do Brasil, responsável quase que sozinho pelas transformações estéticas do livro brasileiro nos anos de 1930-1940” (2017, p. 512).

Como prova de sua eclética carreira artística, ainda segundo Hallewell, teria ele influenciado o desenvolvimento gráfico contribuindo enquanto produtor e ilustrador das principais editoras do Brasil; assim também é ele tido como revolucionário quanto ao aspecto físico e estético de publicações, inclusive, as encomendadas pelo Governo Federal; cabe ressaltar “[...] sua influência como professor: em 1946, [em que] dirigiu o efêmero curso de artes gráficas na Fundação Getúlio Vargas” (HALLEWELL, 2017, p. 513).

Segundo Barsante,

[...] Santa Rosa foi, ainda, professor na Escola Martins Pena, na Escola Nacional de Bellas Artes, no Museu de Arte Moderna [...]. Ocupou também os cargos de Secretário Geral da Comissão Nacional de Teatro, de técnico de iconografia da Biblioteca Nacional, e foi membro da Comissão artística do Theatro Municipal. (1982, p. 26).

Niuxa Dias Drago (2014), em *A cenografia de Santa Rosa — espaço e modernidade*, apresenta sua notoriedade em sua trajetória no Teatro que passa a influenciar o âmbito do teatro nacional, considerando que ele foi um dos precursores da perspectiva modernista e da arte-social na atmosfera do teatro. É sabido que Santa Rosa, ao se juntar com Luíza Barreto Leite (atriz, crítica e diretora teatral) e Brutus Pedreira (ator, professor e diretor de teatro), ainda na década de 1930, criou (em 1938) um dos grupos de maior expressão para o teatro nacional: *Os Comediantes*. De fato, o protagonismo de Santa Rosa no ofício da arte cenográfica coincide com mudanças significativas ocorridas nesta área, considerando sua condição de inovador da perspectiva moderna — pode-se dizer que a grande modificação trazida por ele é propiciada por meio de novas funções para elementos como luz, arquitetura de palco e adereços.

Com isso, Santa Rosa — ao empreender uma transformação da perspectiva (que passaria de dual para tridimensional) — acabaria se tornando responsável por transformar a arte

cenográfica no teatro nacional na primeira metade do século XX, fazendo com que esta deixasse de ser um simples elemento decorativo e passasse a se impor como um conteúdo específico da arte teatral. Note-se que a primeira versão da peça *Vestido de Noiva* (1943), de autoria de seu amigo e escritor Nelson Rodrigues e direção do imigrante polonês (evadido dos conflitos da Segunda Guerra Mundial) Zbigniew Marian Ziembinski, é o marco que divide a cenografia brasileira.

Salientamos, ainda, outro ofício como o qual contribuiu para o mundo da arte visual. Enquanto programador visual, Santa Rosa foi autor da identidade visual das principais editoras do Brasil no período entre as décadas de 1930-1950. José *Olympio* contribuiu por décadas, consolidou um padrão estético e se fez enquanto um esteta da arte de “vestir livros”, criando quase todos os projetos visuais dos livros do romance nacional nos idos de 1920-1940. Para o escritor José Lins do Rego, o “Santa” foi “[...] o homem que lia os livros para depois conceber as suas capas e dar-lhe o ritmo necessário à compreensão” (REGO, 1956, p. 04).

O amigo coetâneo não se encontrou com Santa Rosa quando ainda moço em sua terra natal, a Cidade da Parahyba, capital cujo nome é homônimo ao estado. O encontro de ambos ocorreu na cidade de Maceió (AL), quando se juntaram a uma plêiade de intelectuais locais formada pelos escritores Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Auto, Theo Brandão, Valdemar Cavalcanti, entre outros. A ambiência em Maceió, como é um momento significativo para a compreensão da trajetória de vida de Santa Rosa.

A sua influência no mundo das artes visuais, conforme Luís Bueno, parte das capas de livros do artista gráfico, em que a trajetória do intelectual das artes coaduna com sua inserção na vida cultural, pois,

Tendo participado, desde os tempos de Maceió, da vida intelectual brasileira, seu trabalho de criador de capas era também uma forma de participação direta na vida cultural e literária de seu tempo, além de representar uma modalidade de cooperação criativa com os confrades escritores. Vida profissional e camaradagem. No caso da literatura brasileira, mas não só ler os livros para desenhar-lhes uma capa era mais que uma tarefa feita por obrigação (2015, p. 63).

A presente pesquisa se insere na gleba da escrita acerca de personagens negros/as na História, tem por objetivo potencializar a produção de outras pesquisas que nutrem a agenda de historiadores acerca de trajetórias históricas inseridas no campo do pós-abolição.

Este campo de estudo tem dado ênfase na marginalização do liberto e a inserção dos libertos no mercado de trabalho. Há, também, estudos que se ocupam em compreender os discursos da elite, levando em consideração a questão social dos emancipados, além de

prognósticos acerca da interpretação da formação do “povo brasileiro”. Também é possível averiguar na escrita da História do pós-abolição uma ênfase nas tensões do espaço rural — as políticas de acesso à terra, o campesinato negro e a questão quilombola.

Sendo assim, pode-se dizer que a historiografia acerca do Brasil no pós-abolição, até a década de 1970, era estudada, sobretudo, pelo viés macroeconômico — o que em muito contribuiu para explicar a dinâmica social de homens e mulheres negros(as) com as instituições republicanas, a condição de cidadã e a inserção e a participação desta população na divisão social do trabalho. Contudo, embora tenha sido salutar, a perspectiva macrosocial, que dinamizou a interpretação do tecido social, não abrangeu toda a complexidade inerente ao “destino do negro” pós-abolição.

Logo, foi a “Escola Paulista”, cujos membros fizeram parte do corpo docente da Universidade de São Paulo (USP), a pioneira em demonstrar/denunciar a realidade dos remanescentes da escravidão no Brasil. Na esteira de pesquisas sociológicas acerca do “problema do negro” se destacam Octavio Ianni, Emília Viotti da Costa, Fernando Henrique Cardoso e Florestan Fernandes, que realizaram estudos aprofundados sobre a questão.

Florestan Fernandes, em *Integração do Negro na Sociedade de Classes* (1989), realizou uma pesquisa profundamente importante para (re)pensar o lugar do negro na nova dinâmica econômica do pós-abolição. Com isso, propôs também rechaçar qualquer dúvida acerca da equanimidade de direito e oportunidades entre brancos e negros na cidade de São Paulo. Conforme Souza (2017), foi ele o primeiro a investigar com maior contundência empírica o “destino” da população negra. Para Florestan Fernandes, a integração desta população na nova conjuntura capitalista gerou a “reação societária às tensões raciais”; em outras palavras:

A absorção de negros e de mulatos na estrutura do sistema de classes assume proporções tão limitadas e continuidades tão vacilante, que se mantém, com relativa inflexibilidade, o velho círculo vicioso. A “cor” continua a operar como marca racial e como símbolo de posição social, indicando simultaneamente “raça” dependente e “condição social inferior”. (FERNANDES, 1978, p. 337).

Em *Da Monarquia à República: momentos decisivos*, Emília Viotti da Costa (1999, p. 452) manuseia dois fatos históricos fulcrais para compreensão do pós-abolição (Abolição e República) que, para ela, são sintomas de uma mesma realidade, pois ambas são repercussões de um mesmo nível institucional que acarretou “mudanças ocorridas na estrutura econômica do país que provocaram a destruição dos esquemas tradicionais e inauguram uma outra atmosfera social”. É, ainda, Costa (2008) quem irá desenvolver um estudo específico em relação às causas

e consequências sobre o fato histórico que dá nome ao livro: a *Abolição*. De maneira pioneira, avalia o impacto da abolição refletindo alguns apontamentos sobre o pós-abolição: “Estes [negros livres] não escreveram suas histórias. Por isso, foi contada por outros. A história que se acabou por fixar nos livros didáticos valorizou a ação parlamentar e as leis abolicionistas”. (COSTA, 2008, p. 129).

Anos depois, do pioneirismo da Escola Paulista ter desenvolvido estudos acerca da população negra no pós-abolição, podemos evidenciar a pesquisa das historiadoras Ana Rios e Hebe Mattos (2004), que defende a seguinte postulação: “[...] o processo de abolição da escravidão no Brasil foi bem mais estudado do ponto de vista econômico e político do que de uma perspectiva social ou cultural.” De tal modo, para ambas os estudos da escrita da História sobre o pós-abolição tendiam a privilegiar investigações a respeito da substituição do ex-escravizado pelo trabalhador imigrante, assim como “[...] generalizar a experiência paulista para o conjunto do país”. (MATTOS; RIOS, 2004, p. 174).

Entretanto, mediante o avanço das pesquisas (sobretudo por conta de novas abordagens, métodos e fontes), questões como o destino das gerações da população negra no pós-abolição e seus descendentes, bem como os problemas sociais inerentes ao contexto histórico, têm ganhado maior notoriedade na década de 1990⁸.

Neste sentido, a produção de estudos da população negra relacionados ao período posterior à abolição da escravidão se diversifica para complementar lacunas outrora existentes, a exemplo da utilização de registros de batismo; certidões de casamento, de óbito; uso da genealogia; jornais; literatura; entrevistas orais com remanescentes quilombolas; acervos pessoais e privados. (MATTOS; RIOS, 2004). A pesquisa histórica que se ocupa em compreender a dinâmica das trajetórias de vida de homens e mulheres negros(as) no pós-abolição ampliou a dimensão espaço-tempo e, com isso, acabou descortinando as “[...] conexões transnacionais da história intelectual e da história das ideias que sempre estiveram relacionadas com as perspectivas ligadas ao pós-emancipação e os debates sobre racismo, direitos humanos e cidadania”. (DOMINGUES, 2011, p. 10).

Por essa esteira, a presente pesquisa sobre a trajetória do intelectual negro das artes visuais Santa Rosa acompanha os estudos historiográficos do pós-abolição, e se insere nos

⁸ Um bom exemplo de produções bibliográficas sobre o período pós-emancipacionista pode ser encontrado em: ABREU, Martha; PEREIRA, Matheus Serva (Orgs.). **Caminhos da liberdade: histórias da abolição e do pós-abolição no Brasil**. Niterói: PPGHistória-UFF, 2011; ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe (Orgs.). **Histórias do pós-abolição no mundo atlântico: identidades e projetos políticos** — volume 1. Niterói: Editora da UFF, 2014.

estudos afro-pedagógicos, efetivando assim os conhecimentos sobre a História e a Cultura afro-brasileira.

A historicidade quanto aos afro-paraibanos no pós-abolição tem sido tema de publicações que norteiam a presença de homens negros letrados na região setentrional do país, especialmente. As recentes pesquisas que ampliam o olhar sobre experiências negras no pós-abolição na Paraíba têm sido realizadas pelos pesquisadores Elio Flores (UFPB), Solange Rocha (UFPB), Surya Barros (UFPB) e Petrônio Domingues (UFS).

Em *Trajetórias Comparadas de Homens Negros de Letras no Brasil: Ensino de História Biografias e Sociabilidades*, os autores partem da abordagem da História Comparada e, de maneira análoga, apresentam as trajetórias de três homens letrados afro-paraibanos. Chamam a atenção às diferentes conjunturas históricas em que cada um se insere. Assim, são investigados elementos como a tessitura familiar, a condição social, e a formação intelectual de Manoel Pedro Cardoso Vieira (1848-1880); Perillo D'Oliveira (1898-1930) e Eliseu Elias Cesar (1871-1921).

Ainda mais recente é o trabalho intitulado *As artes e os ofícios de um letrado afro-diaspórico: Eliseu César (1871-1923)*⁹, cuja autoria conjunta proporcionou ao referido estudo uma investigação das trajetórias em vida: o tipógrafo cujo ofício requeria um aprendizado em letras e leituras, o promotor público no estado do Espírito Santo, o redator e revisor editorial de alguns jornais nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro e o advogado que no Pará. Vale salientar que alguns dos referidos ofícios foram realizados de maneira concomitante. O diaspórico Eliseu César foi também poeta publicando o livro “Algas” [...] demarcando seu espaço social de destaque nas letras, mesmo carregando as dificuldades associadas à sua cor” (SANTOS, 2019, p. 109).

Portanto, seguindo sob a esteira de pesquisas acerca de homens negros letrados, inscrevemos a presente pesquisa à seara

[conforme] a historiografia recente tem evidenciado, [em que] outras figuras desse segmento populacional, com atuação ativa na Primeira República — período de reordenamento social, de reconfigurações das hierarquias raciais e de disputas dos projetos de nação —, também se destacaram na cena política e

⁹ DOMINGUES, P.; ROCHA, S. P. da; FLORES, E. C. As artes e os ofícios de um letrado afro-diaspórico: Eliseu César (1871-1923). *Afro-Ásia*, Salvador, n. 60, p. 105-147, 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.9771/aa.v0i60.25317>. Acesso em: 12 set. 2020. Ver também: FLORES, E. C.; ROCHA, S. P.; DOMINGUES, P. Eliseu César e as “algas” de um poeta negro. *Revista Práxis*, Novo Hamburgo, a. 16, n. 1, p. 169-185, jan./abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.25112/rpr.v1i0.1785>. Acesso em: 12 set. 2020; SANTOS, Júlio César Pereira dos. “**Preto no branco**”: a trajetória do paraibano Elyseu Elias César no pós-abolição brasileiro (1871-1923). Recife: UFPE, 2019. (Dissertação de Mestrado em História).

cultural. Como exemplo, os baianos *Manuel Querino* e *Alfredo Casemiro da Rocha*; o maranhense, *Hemetério dos Santos*; o pernambucano *Monteiro Lopes*; o gaúcho *Aurélio Veríssimo de Bittencourt*; o mineiro *Benjamim de Oliveira*; os cariocas *Evaristo de Moraes*, *Eduardo das Neves* e *Lima Barreto*; entre outros que debateram e disputaram os diferentes projetos de política, cultura e identidade nacional, e foram reconhecidos em vida, mas aos poucos caíram na galeria do preterimento, do ostracismo, da subestimação ou simplesmente jazeram nos desvãos da memória após a morte [nossos]. (FLORES; ROCHA; DOMINGUES, 2019, p. 145-146).

A cada passo dado novas questões chegam à lume e o olhar para a interpretação da “nova abolição” inverte o sentido do problema; ou seja, o fato histórico do fim da instituição escravista é, por conseguinte, o fomento para o início de uma gama de problematizações que colaboram com a nitidez do que há de ser visto por Clio.

Em *Vicente Gomes Jardim: um “artista e autor “de cor no final do século XIX e início do XX*, Surya Barros reflete, a partir da égide da história social da escravidão, a trajetória de um homem negro livre, no período da transição do Império e a República. Em que se buscou a experiência de vida de Vicente Jardim enquanto liderança da Sociedade de Artistas Mechanicos e Liberaes da Parahyba e membro da Irmandade dos *pardos*.

Ao acompanharmos a historiografia acerca de trajetórias de homens negros letrados paraibanos, cujas experiências em instituições, espaços e funções desempenhadas em variados ofícios no pós-abolição, acentuam avanço face às limitações constituídas pelo silenciamento de Clio sobre a participação destes na história do Brasil. Tal enfoque tem contribuído para ampliar a compreensão da historicidade do pós-abolição.¹⁰ São essas as chaves de análise quanto ao referido tema, busca-se alargar a compreensão sobre do pós-abolição e, evidentemente, os destinos de homens e mulheres negros(as), “gente negra” comum, protagonistas “anônimos” do pós-abolição.

¹⁰Ver também: *Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição (1890-1980)* (2011) os autores evidenciam uma gama de trabalhos que discorrem sobre o período do pós-abolição, a partir de pesquisas sobre: associações, convenções, congressos e instituições políticas, militares negros, além do debate historiográfico sobre as experiências negras. Merecem destaque o ator, pintor e poeta pernambucano Solano Trindade (1908-1974) e sobre o escritor e abolicionista baiano Manuel Quirino (1851-1923). As mulheres negras também foram representadas, a exemplo da professora e deputada catarinense Antonieta de Barros (1901-1952). Já em *Quase Cidadão: histórias e antropologias da pós-abolição no Brasil* (2007), o objetivo foi compreender “[como], onde, em que condições homens e mulheres de cor dela usufruíram, transformaram-na em objeto de interpretação, contendas, ou mesmo rejeitaram os significados a ela atribuídos pelo discurso jurídico”. (CUNHA; GOMES, 2007, p. 14). Uma leitura possível no debate historiográfico é sobre a cidadania da população negra no pós-abolição. Na coletânea de estudos *Da nitidez e invisibilidade: legados do pós-emancipação no Brasil*, chama a atenção a abordagem interdisciplinar dos objetos de estudos. Entre as temáticas que costuram o pano de fundo do livro é possível evidenciar: história do trabalho e a população negra; historiografia do pós-abolição; trajetórias negras; cultura política e a imprensa negra; migrações. Em poucas palavras, “[...] a grande contribuição deste volume é precisamente seu desafio ao senso comum, às narrativas e interpretações hegemônicas, às divisões e os pressupostos que têm predominado na historiografia brasileira.”. (GOMES; DOMINGUES, 2013, p. 8).

É a Cidade da Parahyba a atmosfera na qual Santa Rosa vivenciou 23 dos seus 47 anos de idade. O invólucro espacial em que esteve inserido entre os anos de 1909 e 1932. E que será compreendida a partir da visão epistemológica do geógrafo Milton Santos (2004), sobretudo a categoria geográfica de *espaço* é o terreno cujas transformações formam o palco inicial da trama de sua vida ou de sua trama vivida. O seu espaço atmosférico forma os/as fragmentos/linhas de um pano de fundo global e local da historicidade de uma cidade.

O morador da Rua do Barão de Passagem (atual Rua da Areia), nº 320, Santa Rosa testemunhou uma arquitetura de sobrados (com até três pavimentos) ser construída na parte baixa da cidade — com quase 700 metros de extensão, essa rua foi um dos logradouros a serem beneficiados (na década de 1910) com a implementação de dispositivos estruturais, tais como iluminação, água encanada e esgotamento.

A casa que Dona¹¹ Maria Alexina Santa Rosa residiria com seu filho Santa Rosa até 1932¹², localizada na “Rua da Areia”, ficava próxima à comunidade católica da qual era assídua frequentadora — a Igreja Matriz de Nossa Senhora das Neves, a catedral da cidade. Cabe ressaltar que o espaço de sacralização é entendido enquanto espaço de socialização, e por isso configura-se como relevante para a presente pesquisa, na medida em que auxilia na compreensão de marcadores que caracterizam a configuração social de sua família.

Seu pai, Tomás Mauricio Santa Rosa, artista, alfaiate de profissão, (como consta nos documentos oficiais), por sua vez, manipulava a arte de “vestir” pessoas — em parte, assemelhando-se ao filho, que “vestia” livros, sobretudo aquelas que detinham cabedal suficiente para adquirir um traje “da moda”, comumente utilizado para situações da vida social na cidade, como missas, bailes, casamentos, batizados e cerimônias.

Ressalta-se que naquele tempo (início do século XX) vestir-se de maneira decente era, de fato, estar na moda. E o que era a moda no Brasil do início do século? Era buscar utilizar modelos, tecidos que chegavam e compunham as vitrines das vias comerciais no centro da cidade, cuja procedência estrangeira atraía transeuntes que acompanhavam as propagandas, publicados em jornais locais, criando assim uma atmosfera propícia para o consumo.

Com a presente pesquisa propomos responder algumas inquietações acerca da experiência de vida do morador da cidade de pouco mais de duas décadas. O que lia, via e participava são indícios de uma atmosfera cultural; mas qual/quais foram a/s influência(s) Santa

¹¹ Termo comumente usado na época para referir-se às senhoras que atuavam tanto nos cuidados com a educação dos filhos, quanto no gerenciamento da casa.

¹² A esse respeito, Silva (2018, p. 100) especula sobre uma possível mudança de endereço para Torrelândia, bairro circunvizinho ao Centro.

Rosa. É ele uma testemunha das transformações estruturais advindas da modernização de equipamentos urbanos e transformações que se deram em seu tempo. Ele fez amigos que formam sua rede de sociabilidade na época que viveu na cidade. Muito possivelmente foi leitor de revistas e jornais que traziam em suas páginas notícias dos principais corredores da atmosfera artística do país, da ideia de moderno, e das mudanças ocorridas em consequência da modernização tecnológica. Por tudo isso, lidou com o afã de conhecer o mundo moderno para além do seu cenário geracional.

Metodologicamente, a microanálise é a ferramenta utilizada, tendo em vista que abordagem tem por objetivo oportunizar o esquadramento de fragmentos de uma trajetória de vida, vivida pelo pensador das artes visuais, Santa Rosa. Nesse caso, os fragmentos de sua trajetória compõem uma narrativa que convida o leitor a adentrar na atmosfera geracional (Cidade da Parahyba), assim como em outro espaço imprescindível para compreendê-lo — e que passou a frequentar o ciclo local de intelectuais: a cidade do Rio de Janeiro.

A dinâmica social vista sob a égide da microanálise é essencial para uma compreensão dos caminhos, escolhas, decisões, indecisões, certezas e incertezas que formam o campo (ou uma sucessão) de sentidos que tangencia(m) uma trajetória de vida.

Sendo assim, faz-se oportuno enfatizar que “trajetórias” não são apenas sobreposições em espaços e tempos lineares, mas, antes de tudo, acontecimentos demasiadamente imprevisíveis. O entendimento sobre espaço e trajetórias é por aqui compreendido como: objeto-tempo-espaço (REVEL 1998; BOURDIEU, 2006, 1992; SANTOS, 2004).

As tipologias das produções biográficas¹³ que delineiam as fronteiras interdisciplinares quanto à produção do gênero biográfico, sendo elas: jornalística, cinematográfica e literária, seguem critérios que estão presentes nos campos dos conhecimentos citados.

Em concordância com Borges (2011), que acentua as grandezas e misérias da escrita biográfica, vale salientar o procedimento da pesquisa histórica biográfica, no qual “[...] a maior objetividade possível [...] é garantida pela prática estrita e séria do ofício do historiador, com sua pesquisa de provas documentais e, sobretudo, pelo questionamento e pela contraposição da própria documentação” (BORGES, 2011, p. 218).

¹³ Nesse sentido, ao utilizar a escrita biográfica como meio de evidenciar a experiência de um sujeito histórico no pós-abolição, aplicamos proposições de historiadores reconhecidos pelo trabalho desenvolvido com biografias. Segundo Giovanni Levi (1996) são quatro os tipos de biografias: *biografia-contexto*; *modal*; *casos extremos*, *hermenêutica* (LEVI, 1996 *apud* BORGES, 2011, p. 207). Levi defende ainda um maior interesse acerca do indivíduo/ contexto e da liberdade de escolha na estrutura, cuja dinâmica espaço-tempo é definida como objeto-tempo: “[...] um *habitus* resultante de experiências comuns e reiteradas, assim como há em cada época um estilo próprio de um grupo. Mas para todo indivíduo existe também uma considerável margem de liberdade que se origina precisamente das incoerências dos confins sociais e que suscita a mudança social. (LEVI, 2006, p. 182).

Para Avelar (2010), é preciso tomar-se as devidas precauções quanto “[...] aos perigos de formatar seus personagens e de induzir o leitor à expectativa ingênua de estar sendo apresentado a uma vida marcada por regularidades, repetições e permanências”. Seguindo tais postulações acerca do método da escrita biográfica como escrita da História, concordamos com a reflexão de Avelar (2010, p. 162; 170), que nutre a perspectiva de revalorização dos atores sociais, alargando nossa compreensão do passado sem tomá-lo como uma unidade dada e coerente, mas sim como um campo de conflitos, de construção de projetos de vida.

Jacques Revel quem insiste na relação da abordagem microanalítica, sem, contudo, que esta se afaste da história social. Com isso, Revel, por sua vez, diz:

O trabalho de contextualização múltipla praticado pelo micro historiadores parte de premissas muito diferentes [primeiro] o ator histórico participa, de maneira próxima ou distante, de processos – e por tanto se inscreve em contextos – de dimensões e de níveis variáveis, do mais local ao mais global. Não existe, portanto, hiato, menos ainda oposição, entre história local e história global. O que a experiência de um individual, de um grupo, de um espaço permite perceber é uma modulação particular da história global. Particular e original, pois o que o ponto de vista micro histórico oferece à observação não é uma versão atenuada, ou parcial, ou mutilada, de realidade macrossociais é, e este é o segundo ponto, uma versão diferente (REVEL, 1998, p. 28)

Há um grau de singularidade quando aproximamos a lente que analisa os processos históricos, e isso é um fator que contribui com o conhecimento histórico, sobretudo quando se tem uma trajetória de vida como eixo orientador dos contextos. Ronaldo Vainfas (2002, p. 152) salienta que para utilizar o micro na História é preciso “[...] inscrever o grupo ou mesmo o indivíduo estudado no maior número possível de contextos[...]” e com isso alcançar melhores resultados, “[...] decerto com menos generalidade explicativa — em uma escala restrita e com pesquisa exaustiva de determinado *corpus* documental”.

Desse modo, seguimos expondo o que (para a pesquisa) forma o *corpus* metodológico adotado para esquadrihar a trajetória de Santa Rosa. Nesse sentido, é a imprensa o objeto de trabalho intelectual utilizado enquanto *corpus* documental, por ele foi possível averiguar o lugar social no âmbito da Arte e Cultura nacional de Santa Rosa, que publicou durante duas décadas sobre temas diversos. Ao utilizarmos periódicos e suplementos literários como fontes, objetivou-se seguir as pistas de uma trajetória artística de vida. Logo, a partir do acervo da *Hemeroteca da Biblioteca Nacional*, a pesquisa analisou os diversos jornais em que foi possível examinar conteúdos sobre o protagonista negro do mundo das artes, de modo que, em sua maior parte, foi dada uma maior ênfase aos seguintes jornais: *A Manhã* (1945), *Diário de Notícias*

(1930), *Jornal do Brasil* (1891), *Correio da Manhã* (1901) e *Diário Carioca* (1928); além disso, também foram utilizados seus respectivos suplementos literários: *Correio das Artes* (1945), *Letras e Artes* (1946) e *Cadernos de Cultura* (1952).

Conforme defende Luca (2011), a partir da utilização do jornal é possível captar a nova vida citadina do século XX. Afinal, são os periódicos que registram as modificações da urbanização, modernização dos espaços, segundo ela, se encaixam no mesmo fluxo de outros dispositivos que surgem na modernidade, em que a

[...] aceleração do tempo e o confronto com os artefatos que compunham a modernidade (automóveis, bondes, eletricidades, cinemas, casas noturnas, fonógrafos, câmaras fotográficas, a difusão de novos hábitos, as aspirações e valores, as demandas sociais, *políticas e estéticas das diferentes camadas sociais que circulam pela cidade* [...] a constituição dos espaços públicos e meandros que regiam seu usufruto e circulação, *as intervenções em nome do sanitário e da higiene a produção cultural e as renovações estéticas*, tudo isso passou a integrar as preocupações dos historiadores (LUCA, 2011, p. 120, grifo nosso).

O jornal como fonte possibilita a apreensão, nas notícias, das modificações estruturais acima citadas pela autora, o que acaba coadunando, principalmente, com o objetivo do primeiro capítulo, haja vista que as mudanças ocorridas na sua cidade natalícia se deram principalmente quando ainda era morador da Rua do Barão de Passagem, na parte baixa da Cidade da Parahyba. Além disso, também demarca a função desta fonte para outras questões que nela podem ser evidenciadas, a exemplo da produção artística nos jornais e da agenda cultural das cidades por onde Santa Rosa trafegou — especialmente a Cidade da Parahyba, Maceió, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo.

Outro ponto da heurística do jornal como fonte histórica é o mapeamento da plêiade de intelectuais que fizeram parte da rede de sociabilidade de Santa Rosa. A partir de lembranças póstumas (homenagens) foi possível identificar os principais personagens que formam a “[...] sociabilidade de microcosmos intelectuais, estruturas elementares da sociabilidade dos intelectuais, e em particular dos jovens intelectuais [1930-1950]”. De outro modo, “redes” podem ser entendidas como linhas de compreensão de posições ideológicas, já que elas “[...] secretam, na verdade, microclimas à sombra dos quais a atividade e o comportamento dos intelectuais envolvidos frequentemente apresentam traços específicos”. (SIRINELLI, 2003, p. 252-253; 256-258).

Para Paul Ricouer (2007, p. 199) as lembranças encontradas em mensagens-póstumas (ou seja, homenagens escritas após o falecimento do indivíduo encontrada no formato de

crônicas) evocam um presente ou uma presença, “[...] buscam na operação de recordar que se conclui com a experiência do reconhecimento, [pois] a lembrança é representação, re(a)presentação”. Dito isto, a partir de uma série delas (re)conhecemos o homem do seu tempo, o intelectual das artes, o artista, o funcionário público, o “Santa”, o “Santa Rosa”. Ainda a esse respeito, Ricoeur ressalta que a lembrança inaugura um novo ângulo da representação histórica, “[...] uma imagem presente de uma coisa ausente” [...] (RICOEUR, 2007, p. 199) — constituindo-se, dessa forma, como uma maneira de entender o passado por meio das mensagens póstumas de sua rede de amigos.

Desse modo, dezenas de mensagens foram publicadas, no ano final de 1956, por amigos que faziam parte da rede de sociabilidade de Santa Rosa. Nelas encontramos não apenas relatos de histórias vividas, mas também “olhares” cuja composição acaba pintando um quadro vívido de lembranças. Ao fazermos essa leitura à guisa de (re)apresentá-lo, levamos em consideração o rigor das intempéries, as incongruências, os descontínuos de uma trajetória de vida, representadas nas narrativas realizadas pelos amigos de Santa Rosa, na medida em que estas não se constituem, por si só, como um regime de “verdade”.

A sinceridade expressa na narrativa, que pretende traduzir como que uma essência do sujeito que escreve, obscureceria a fragmentação, a incoerência e a incompletude do indivíduo moderno [...] a verdade como sinceridade o faria acreditar no que diz a fonte como se ela fosse uma expressão do que “verdadeiramente aconteceu”, como se fosse a verdade dos fatos, o que evidentemente não existe em nenhum tipo de documento. (GOMES, 2004, p. 15).

Se nos jornais pudemos evidenciar fragmentos da trajetória de vida de um intelectual por meio de lembranças póstumas, também foi possível verificar nas fontes epistolares (série de cartas e correspondências) a fabricação de uma “escrita de si”. Estas que são propícias para a análise da trajetória de vida de Santa Rosa e, evidentemente, apresentam indícios da ambivalência intelectual do seu tempo, uma vez que o uso de cartas e correspondências de uma rede de intelectuais deixa vestígios de variados assuntos.

Segundo Gontijo (2008), o “pensar carta” é compreender o pensamento de um determinado grupo. Para Sérgio Miceli (2001), trata-se do “fazer da intelectualidade¹⁴, ou seja,

¹⁴ Em nota na página 247, Sergio Miceli explica o seguinte “[a] definição do que seja o fazer intelectual numa determinada conjuntura constitui, por si só, um dos móveis centrais que impulsionam a concorrência entre os diversos tipos de produtores em luta pela monopolização da autoridade de legislar em matéria cultural. Por outro lado, a possibilidade de solucionar de antemão esse problema implicaria lidar apenas com as representações que os intelectuais dominantes oferecem de si mesmos, logrando o tento de reduzir as relações que mantêm com seus

fragmentos de testemunhos sobre produção, autoridade e representações (ética, política e estética) no que concerne à oficialidade de conteúdos e imagens dos homens letrados e da cultura. De tal modo, o

[...] estudo da correspondência de escritores e intelectuais ajuda a compreender os meandros da construção de uma obra e/ou da elaboração de projetos, revelando ações e intenções e deixando entrever a especificidade dos procedimentos cognitivos e argumentativos. Também permite observar as relações entre os indivíduos, fornecendo indícios de suas experiências como atores sociais (GONTIJO, 2008, p. 55).

A série de cartas trocadas com dois intelectuais das artes (Cândido Portinari e, principalmente, José Simeão Leal) tornou possível compreender parte do *métier* da teia de intelectuais da qual Santa Rosa fez parte — informações como solicitações de empréstimo de livros, reflexões e críticas acerca de outros(as) autores(as), polêmicas das obras e, de outro modo, noções sobre a atmosfera artística e cultural de seu tempo. Portanto, a relação epistolar desenvolvida por Santa Rosa é uma evidência de sua vida intelectual, na medida em que é formada por uma gama de informações fulcrais para o descortinar de práticas e hábitos de uma geração de intelectuais inseridos em uma determinada conjuntura artística, política e cultural.

Pouco tempo antes do nascimento de Santa Rosa, o cenário político nacional vivenciava dois acontecimentos fulcrais para a história do Brasil, pois o fim do sistema escravista e a queda do Império suscitaram toda uma reelaboração de sua tessitura político-econômica. Nesse contexto, a agenda do

[...] nacionalismo intelectual já se fazia acompanhar de um certo nacionalismo econômico, embora em pequenas doses, ainda, entre a elite e os formuladores de política. [...] A economia brasileira, em consequência, foi obrigada a voltar-se para os seus próprios recursos. Isso reforçou a mão dos economistas nacionalistas que visavam ao desenvolvimento de uma indústria nacional. Na verdade, a industrialização era prejudicada pelo corte na importação de bens de investimentos, embora fosse visível a necessidade de maior autossuficiência (SKIDMORE, 1976, p. 190).

De fato, como veremos, o artista vanguardista reprimido acabou se tornando uma referência para a produção das artes visuais no país, principalmente no período entre as décadas de 1930 e 1950. Nesse contexto, cabe ressaltar que o início do século XX tem sido objeto de investigação dos historiadores, na medida em que, entre outros temas, abarca o mundo do

patrocinadores e com seu público aos modelos de perfeição ética, estética e política, de que se valem no trabalho de administrar sua imagem oficial.” (MICELI, 2001, p. 247).

trabalho, da cultura, da política e as formas de controle social. Também é possível evidenciar nessa conjuntura a realização de pesquisas sobre intelectuais, intelectualidades, instituições de produção do conhecimento e de políticas culturais.

Vale salientar, a propósito, que a tradição da política cultural promovida no tempo de Santa Rosa buscava expelir de seu tecido intelectual questões que permeavam a diversidade, uma vez que, a identidade negra era subsumida em detrimento da identidade nacional.

Seguindo o nosso entendimento sobre política cultural e identidade racial a partir de Munanga (1999, p. 101), que reflete sobre como “[...]o modelo sincrético, não democrático, construído pela pressão política e psicológica exercida pela elite dirigente foi assimilacionista [...]”, cabe ainda mencionar que o governo estado-novista se voltava ao povo brasileiro desempenhando projetos de representações cujo interesse maior era a disseminação da ideia de um passado nacional glorioso aos brasileiros em que “[...] tal passado tinha tanto o sentido de tradição que marcava a cultura popular como a forma de um discurso histórico [...]”. Foi a busca de uma identidade nacional que exigiu a elaboração de uma cultura histórica, pensada a partir de leituras para construção de um passado ideal.

Por fim, o presente trabalho segue pela esteira dos fragmentos da trajetória de vida do artista e intelectual das artes visuais, Santa Rosa. Para tanto, dividimos a escrita em três capítulos cujo objetivo, obviamente, é responder algumas carências de sentidos: quanto a vida vivida por Santa Rosa em sua atmosfera geracional; seu papel social desempenhado numa rede de sociabilidade formada por outros intelectuais da Arte e Cultura nacional; seu protagonismo intelectual e artístico enquanto pensador e crítico de Arte. Por isso, conduzimos o leitor a compreender por meio de fragmentos de uma história de vida, vivida por Santa Rosa: atmosferas culturais, espaços de sociabilidade, protagonismos/subjetividades de um sujeito histórico negro nascido na cidade da Parahyba, no pós-abolição.

Embora não seja o objetivo da pesquisa explicar a história da Cidade da Parahyba, e sim, fazer dos fragmentos da trajetória de vida do homem negro letrado, funcionário público, do artista cujos ofícios são diversos no mundo das artes visuais, do intelectual das artes dedicado ao ensino, parte da história da capital paraibana. É por isso que no primeiro capítulo partiremos de seu epicentro espacial/geracional, numa operação histórica que pretende esquadrihar a trajetória de um homem de cor letrado no período pós-abolição.

O primeiro capítulo, **Cena (I) Atmosfera geracional: a cidade da Parahyba no tempo de Tomás Santa Rosa Jr. (1909 – 1932)** considera-se o descortinar do cenário geracional da trajetória de vida de Santa Rosa enquanto possibilidade para compreender fragmentos de uma história de vida em suas dimensões sociais: a família, o emprego, amigos e estratégias de

mobilidade social. Entende-se a partir da revista ilustrada representante do ideal de moderno proposto pela elite local, Revista *Era Nova* (1921-1925) discussões acerca da feição discursiva do ideal de moderno, do higienismo e das transformações metamórficas, e do debate intelectual local, no tempo de Santa Rosa. Assim, percebe-se a dimensão de uma experiência afro-paraibana, no pós-abolição, enfatizando suas particularidades no pensar, fazer e agir, em suas táticas e estratégias utilizadas em sua relação social. Pondera-se, em seu tempo-espço geracional, o olhar enquanto “testemunha ocular” Burke (2004), das “rugosidades” Santos (1998) do espaço da cidade da Parahyba (1920-1930) acarretadas pela modernização de dispositivos estruturais do serviço público.

No segundo capítulo, **Cena (II) Santa Rosa e as artes gráficas: entre ditos e feitos artísticos (1930 – 1940)** o objetivo foi refletir acerca da trajetória do artista, bem como entender o pensamento do intelectual negro sobre o modernismo e o nacionalismo no âmbito das artes visuais. Assim, arrolamos na esteira do desenvolvimento da história das artes gráficas averiguando sua experiência no ofício. A análise da primeira série de imagens, que compõem capas de cinco livros do artista, foi realizada com objetivo de descortinar fragmentos da dimensão estética de uma determinada cultura histórica na arte de “vestir livros”. Sua vivência enquanto professor do primeiro curso de artes gráficas do país, do mediador cultural e do fomentador de políticas públicas para o âmbito das artes visuais, também foram verificadas no presente capítulo.

No terceiro capítulo, **Cena (III) Intelectualidades e protagonismos artísticos: Santa Rosa e a artesanania do modernismo nacional (1940 – 1950)**, buscamos compreender a trajetória de Santa Rosa no âmbito da pintura nacional, com especial atenção ao microclima intelectual entre 1940 e 1950. A escolha do período é justificada pela atmosfera cultural pautada pelas folhagens da artesanania do modernismo nacional, em que questões concernentes à seara das pelejas artísticas, com base no debate sobre forma, linhas e cores do modernismo formaram cenários vividos por Santa Rosa. A participação do intelectual negro na função de crítico de arte em dois prodigiosos eventos na história da pintura nacional, substancia o entendimento de seu pensamento individual, projetado em seus *ditos* (série de artigos publicados em suplementos literários), mas também descortina questões relevantes à tessitura artística existente no seu tempo. Parte das peripécias do jogo político no âmbito artístico, foi averiguada no polêmico caso do Salão Nacional (1946). O art(e)vismo, como menciono o olhar político de Santa Rosa evidenciado através de seus posicionamentos e atuações em segmentos do espectro artístico de seu tempo, amplia-se assim a compreensão de seu pensamento, mas também acerca de suas escolhas e anseios.

CAPITULO 1 - CENA (I) ATMOSFERA GERACIONAL: CIDADE DA PARAHYBA NO TEMPO DE TOMÁS SANTA ROSA JR. (1909-1932)

[...] [É] na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta no mesmo espaço épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler (RICOEUR, 2007, p. 159).

[...] [A] modernidade não poderia se concretizar no seu sentido mais amplo sem o processo de modernização (REZENDE, 2016, p. 22).

[...] [A] modernização traz a velocidade da produção, do consumo e da visibilidade que deveria ser construída para as cidades. Ao lado dessas questões, aparece a ideia de modismo, porque o novo em transformação é efêmero, é veloz, é contra a tradição. (ARAÚJO, 2001 p. 58).

O que um sonho e um objeto de pesquisa podem ter em comum? Inicialmente nada, a não ser que as lembranças contidas naquele sejam interessantes para este último. De fato, há na labuta da investigação histórica caminhos que partem de experiências, ou de carências de sentidos aparentemente inexpressivos. Foi o que aconteceu ao escrever o presente trabalho. Sonhei com o seguinte episódio: uma carona para o centro da Cidade da Parahyba, no início do século XX. Como morador da capital, frequentei o lugar por diversas vezes, sendo que desta vez foi ele palco de um imagético (demonstrado através da imaginação) episódio atípico.

Parecia que daria tudo certo, pois a inesperada carona também era a única oportunidade do pesquisador dialogar com o protagonista/sujeito histórico da pesquisa numa conversa *tête-à-tête*. Afinal, o homem que dirigia, e de longe acenava em minha direção, era o sujeito histórico afro-paraibano Tomás Santa Rosa Jr.

Corri até o local indicado por ele, mas o encontro não aconteceu, pois estávamos atrasados. De minha parte faltou pontualidade, algo que ele também não tinha, mas se há alguma culpa no atraso de um compromisso na dimensão do inconsciente a responsabilidade só cabe ao dono do próprio sonho. Não cheguei a tempo. E, por isso, acordei com uma sensação de ter perdido algo, de não ter correspondido ao convite (mesmo sabendo que era um sonho) — é que na dimensão do psíquico o real assemelha-se a folhas que forram o chão de uma trilha na imensidão da floresta.

Logo, passei a refletir sobre a situação. Na imagética oportunidade poderia ter realizado diversas perguntas sobre a sua experiência de vida — fragmentada enquanto o pensador das

artes visuais reconhecido no país e fora dele, mas também como o estudante, o funcionário público, o filho, o pai que fora; tudo isso caberia numa conversa, ainda que rápida. Quem sabe ele me dissesse curiosidades íntimas, contentando, assim, com informações valiosas, os(as) leitores(as) interessados(as).

Por alguns minutos, me satisfaria com respostas a respeito dos motivos históricos que o influenciaram na produção de imagens de seus feitos artísticos (quadros e capas de livros). Além disso, o interpelaria quanto a sua profissão enquanto programador gráfico, ou mesmo sobre como pensava suas “imagens sínteses” (BUENO, 2015), verificadas em dezenas de ilustrações da literatura nacional da geração do romance nos anos de 1930.

Certamente, não hesitaria em perguntá-lo sobre a efervescente atmosfera política na qual esteve inserido diretamente, considerando que (entre as décadas de 1930-1940, quando já morava no Rio de Janeiro) fez parte do grupo de intelectuais (espalhado por diversas secretarias ligadas ao Ministério de Educação e Saúde, sob o comando do ministro Gustavo Capanema) que compôs o governo varguista estado-novista. Do mesmo modo, também perguntaria a respeito do seu posicionamento ideológico em meio ao “dilema dos intelectuais”¹⁵ inseridos na faceta mais autoritária desse mesmo regime estado-novista.

Na ocasião, talvez fosse possível interrogá-lo sobre algo ainda mais complexo: sua condição étnica em meio ao projeto de uma nação multicultural — conceito divergente, por exemplo, de uma proposta pluricultural. Ou mesmo sobre a leitura acerca da atmosfera de parte da história do pensamento racial nacional dos anos 1930-1950.

De todo modo, a presente pesquisa busca compreender fragmentos de uma trajetória de vida experienciada por um intelectual das artes — Tomás Santa Rosa Jr. Isso também significa ressaltar que a pesquisa implica em uma espécie de conversa onde o outro está ausente, mas que se apoia no testemunho proporcionado pela análise dos vestígios deixados por este último.

Sendo assim, é desse modo que se pretende trilhar em meio às fontes disponíveis para que seja possível fabricar-se os componentes necessários à “operação histórica”, ou seja, o

¹⁵ Como veremos no capítulo seguinte, Santa Rosa fez parte de uma plêiade de intelectuais que estava a serviço do governo varguista, sob a liderança do ministro Capanema. A esse respeito, Miceli (2001, p. 195) evidencia a maneira pela qual o período correspondente ao mandato de Capanema (1934-1945) foi marcado pela cooptação dos intelectuais, seja “[...] como funcionários em tempo parcial, seja para desempenho de cargos de confiança junto ao estado-maior do estamento, seja para preencherem os lugares que se abriam por forças das novas carreiras que a extensão da ingerência passou a exigir, seja enfim acoplando inúmeras dessas posições e auferindo rendimentos dobrados.”. Por outro lado, Fábio S. Cardoso, biógrafo do ministro Gustavo Capanema, endossado pela atuação de Graciliano Ramos e Carlos Drummond de Andrade (dois declarados comunistas) no ministério, sugere (numa recente publicação) que havia, sim, flexibilidade ideológica na “constelação Capanema”.

“acoplamento” a que se refere Ricoeur (2007)¹⁶, que é designado pela interação entre a trajetória do sujeito histórico Santa Rosa e os espaços por ele vivenciados. De acordo com Pierre Bourdieu (2006), trajetórias são caminhos percorridos, escolhas, decisões, indecisões, certezas e incertezas — trata-se mais da sobreposição de espaço/tempo do que de uma sucessão linear de acontecimentos. Por isso, alerta acerca das rotulações literárias:

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como do investigado que se entrega a um investigador, propõe acontecimentos que [são apresentados] sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica [...] [Assim,] produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência com significados e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e deixa de reforçar (BOURDIEU, 2006, p. 184-185).

Há na presente pesquisa o intuito de coletar nos ditos/ relatos do personagem da história da Cidade da Parahyba fragmentos de seu testemunho enquanto um homem negro, no tempo. Assim também, é partindo do pressuposto de que, conforme aponta Milton Santos (2004, p. 146), entendemos o espaço seja como “um produto histórico”, consideram-se os fragmentos de uma trajetória vivida em terras paraibanas como elo de junção, na medida em que liga-se os “[...] fatores à genes, ao funcionamento e à evolução do espaço [...]”. Ainda de acordo com Santos (2004, p. 163), o espaço pode ser definido de maneira tripartida: primeiro, como um **fator** social (determina as condições sociais); segundo, como um **fato** social (produto e produtor); terceiro, como uma **instância** social, pois é um “[...] revelador que permite ser decifrado por aqueles mesmos a quem revela [...]”.

Desta feita, passamos a observar as “rugosidades” (obras do tempo) como oportunidade de evidenciar o que há de histórico nas feições estruturais do espaço geracional de Santa Rosa. Como veremos, é no início do século XX que as projeções da elite paraibana para modernizar o espaço começam a se concretizar. A partir da década de 1910, sua cidade natalícia inaugura os primeiros dispositivos de infraestrutura moderna, como: luz elétrica; bondes; estradas; calçadas e estrutura de requisitos básicos em higiene (saneamento básico, água encanada) — benfeitorias restritas ao pequeno aglomerado urbano do perímetro central da cidade.

¹⁶ Nesse sentido, Paul Ricoeur (2007, p. 172) explora a dimensão do “testemunho” ao assinalar que “[...] [sua] especificidade [...] consiste no fato de que a asserção da realidade é inseparável de seu acoplamento com a autodesignação do sujeito, que é a testemunha que de início se declara testemunha [...]”.

No sonho, o carro que Santa Rosa dirigia não esperou. Mas as respostas para perguntas que podem ampliar o horizonte de uma compreensão de sua experiência de vida são elementos presentes em seus fragmentos: na carreira do funcionário público, na família, na vida conjugal, na rede de amigos; enfim, no cotidiano vivido (cujo pano de fundo é formado pelos processos sociais, políticos, culturais e urbanísticos de seu tempo) — motes que pavimentam a presente pesquisa.

O não-dito do sujeito histórico Santa Rosa — sem carona sem conversa — é passível de ser captado na operação histórica que envolve, em níveis de confiabilidade, fontes, certificações e declarações, para assim tornar, com rigor, a asserção de acontecimentos relatados à prova documental (RICOEUR, 2007).

Lembro que, ao ouvir o barulho do motor sendo ligado, tive a estranha sensação de que ele (por estar atrasado) não iria esperar, mesmo sabendo que a pontualidade não era (segundo amigos) a maior de suas qualidades, uma vez que são recorrentes os comentários sobre seus atrasos, principalmente quando o assunto eram as encomendas.

O assunto acerca de sua pontualidade esteve presente nas lembranças do amigo Sérgio Porto, jornalista do *Diário Carioca* — juntos, Porto e Santa Rosa criaram o personagem cabotino *Stanislaw Ponte Preta*. A esse respeito, Porto foi quem buscou explicar a desapropriada pontualidade do amigo. Para ele, a culpa de procrastinar as encomendas advinha de sua impulsividade em querer conferir as novidades do mundo da arte, pois costumeiramente deixava

[...] de fazer um quadro para ir comprar o último disco de Armstrong, ou para ver o desfile de uma escola de samba. Deixava pelo meio da tela para ir assistir uma peça mambembe, onde um intérprete coadjuvante surgia como esperança de bom ator. Perdia horas numa livraria folheando livros de arte [...]. (PONTE PRETA, 1956, p. 11).

Considerando a imagética situação, passei a presumir o que poderia ocorrer para que o morador da parte baixa da cidade — Rua da Passagem (nº 320), atual Rua da Areia, Cidade da Parahyba (atual João Pessoa), onde residiu de 1909 a 1932 — se atrasasse? Certamente um dia corrido no emprego? Na livraria, em busca da novidade do mês? Ou quem sabe o leitor Santa Rosa estivesse comprometido à espera de alguma encomenda de livros, revistas e jornais. Nesse sentido, embarcar-se-á na seguinte equação: trajetória + espaço = contexto.

Figura 04 – Casa onde Santa Rosa viveu até 1932 | Atual Rua da Areia nº 320



Fonte: Google Maps, 2018.

A conjuntura do início do século XX na Cidade da Parahyba é palco da opulência de parte da elite de comerciantes de algodão. De fato, o período confortável da alta do preço do produto foi interessante para a mobilidade econômica, mas também gerou outras consequências, como a mudança de residências (que outrora eram na parte baixa da cidade). Boa parte dos comerciantes da virada do século passou a residir na parte alta da cidade, deixando de dividir no mesmo prédio (em cômodos diferentes) o ambiente de vendas e o da casa propriamente dita.

Dessa maneira, o comércio local se dava nos quarteirões de onde Santa Rosa residia, na parte baixa da cidade. Consideradas como uma espécie de “termômetro” social e econômico do início do século XX, as ruas do centro da cidade¹⁷ (como a Maciel Pinheiro e a Rua da República) recebiam de cidades do interior (como Itabaiana e Campina Grande) carregamentos de uma mercadoria que nutriu a opulência de parte dos produtores paraibanos: o algodão — um gênero de grande relevância para a economia paraibana e principal produto da década de 1920¹⁸.

¹⁷ [Cidade baixa] Os quarteirões não assumiram a configuração quadricular, que não se prestava como a melhor solução para o sítio, mas as formas adotadas na maioria deles não devem ser compreendidas como sinônimo de irregularidade. O traçado da Cidade Baixa [era] não sinuoso, aleatório. A irregularidade pode sim ser atribuída ao desalinho das construções, que não seguiam um alinhamento regular determinado pelo poder público, que não o estabeleceu devido à inexistência de uma planta topográfica da cidade [Cidade alta]. Era incontestavelmente regular e tinha ruas de largura generosa, a despeito de sua origem colonial. Mesmo assim, durante o processo de modernização em foco, as principais vias sofreram ajustes para alinhá-las /ou nivelá-las, visando melhorar as condições de circulação (VIDAL, 2004, p. 25).

¹⁸ Sobre esse assunto, a professora Lúcia Guerra demandou as seguintes ponderações: “O algodão, que teve o seu apogeu no século XIX, devido a alterações ocorridas no mercado internacional pesava pouco na receita nacional

Com efeito, trata-se de um elemento preponderante para a modernização da cidade, uma vez que, como aponta Galliza (1993, p. 45), durante o período compreendido entre 1900 e 1929 o algodão e a pecuária foram fundamentais, pois “[...] propiciaram a maior percentagem das rendas à Paraíba [...]” — o que explicaria, de certo modo, o acúmulo de capital de alguns comerciantes advindos do interior para morar na zona urbana da capital, e que logo vão construir suas residências na parte da “cidade alta”, mantendo seus comércios na parte baixa da cidade. Nesse contexto, uma das principais esteiras do comércio da Paraíba foi a Rua Maciel Pinheiro, na qual as transformações culturais “pintavam” as vitrines com suas cores e tessituras.

Figura 05 - Rua das Convertidas e do Comércio (1910) | Atual Maciel Pinheiro



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico da Paraíba Waldemar B. Duarte.

A composição demográfica da cidade natalícia de Santa Rosa (diferentemente de outras capitais) tem início, num primeiro momento, com um aglomerado urbano que partiu do interior (centro) para depois ir se expandindo em direção ao litoral (praia). O espaço geracional de Santa Rosa passou por diversas transformações no início do século XX, a exemplo da ampliação cartográfica protagonizada pela construção da Avenida Epitácio Pessoa, conforme relata Wyllyna Vidal (2004, p. 64):

Entre 1910 e 1930, a cidade de João Pessoa [Cidade da Parahyba até 1930] expandiu-se numa proporção nunca antes verificada. A planta de 1920 revelou uma cidade pelo menos duas vezes mais extensa que aquela do início do século XX. E a planta de 1930 mostrou um tecido urbano ainda mais ampliado, em que já aparecem o traçado do Bairro dos Estados e da Av. Epitácio Pessoa,

durante a Primeira República, apesar de sua importância para a economia nordestina. Contudo, com o desenvolvimento da indústria têxtil nacional, passou a ter lugar no mercado interno. Em 1922, a produção de algodão por Estado apresentava a seguinte colocação 1º, São Paulo; 2º Pernambuco; 3º **Paraíba**; 4º Ceará; 5º Rio Grande do Norte.” (FERREIRA, 1993, p. 30).

que constituiria um forte eixo indutor da expansão da cidade em direção à praia.

O centro da cidade¹⁹ até a década de 1930 era um aglomerado que com o tempo foi se transformando na urbe paraibana, dividido entre as regiões “alta” e “baixa”. No seu tempo, enquanto morador da parte baixa, Santa Rosa foi testemunha ocular dos sobrados de dois andares, feitura quase exclusivamente da área comercial da cidade, “[...] onde o comerciante podia juntar o armazém, a família, e os caixeiros, respectivamente, no andar térreo primeiro e segundo andares [...]”²⁰. Assim, as transformações que metamorfoseiam o cenário geracional de Santa Rosa são elementos imprescindíveis para compreendermos fragmentos da história de vida do sujeito histórico Santa Rosa, vivida em meio a conjuntura de modernização do espaço da Cidade da Parahyba no pós-abolição.

A sua cidade natalícia, acompanhando outras capitais, buscou consumir o trinômio “embelezar” (por meio da construção e iluminação de praças e coretos), “sanear” (através do tratamento da água encanada e do esgotamento sanitário) e “circular” (a partir da utilização de bondes²¹ e da construção de novas ruas largas). Em suma, como assinala a engenheira urbana Wylma Vidal (2004, p. 45),

[...] da primeira metade dos anos 1910, quando foram implantados os primeiros serviços urbanos modernos (abastecimento d'água, energia elétrica e bondes), até 1940, podemos observar o trinômio *embelezar, sanear e circular* presente no discurso do poder público justificando as ações; presente nas reivindicações de melhoria e embelezamento urbano da elite local; presente no discurso favorável às transformações e presente também no discurso que se mostraram às mudanças [grifo nosso].

Considera-se o afro-paraibano uma testemunha ocular, pois ele, residindo na cidade por um pouco mais de duas décadas, viu “coisas mutáveis”. Conforme Giulio Carlos Argan (2005, p. 219-220), há elementos que essencialmente são fatores que ampliam a percepção do espaço geracional de Santa Rosa²², este que via “as coisas” sendo modificadas, afinal:

¹⁹ Na cidade alta tem: 28 ruas, 7 travessas, 20 becos, 10 praças, 2 fontes públicas, 3 conventos, 11 igrejas, 10 edifícios públicos, 2 edifícios particulares, 1 cemitério, 1 jardim público, 984 prédios (entre os quais 44 são sobrados), 382 casas de palha (tendo mais 28 destas por detrás da rua das Trincheiras). Na parte baixa tem: 31 ruas, 9 travessas, 13 becos, 10 praças, 2 fontes públicas, 2 igrejas, 13 edifícios públicos, 2 edifícios particulares, 1 cemitério, 112 prédios (entre os quais 50 são sobrados), 361 casas de palha (e mais 16 destas na ladeira atrás de S. Bento). Ver: GOMES, Vicente Jardim. A Cidade da Parahyba na passagem do século. **RIHGB**, Parahyba, nº 2, p. 89-93, 1910.

²⁰ Ver: BATISTA, Juarez. **Caminhos, Sombras e Ladeiras**. João Pessoa: A União Editora, 1951, p. 17-22.

²¹ Primeiramente à base de tração animal, mas que logo foram substituídos, em 1914, pelo bonde elétrico.

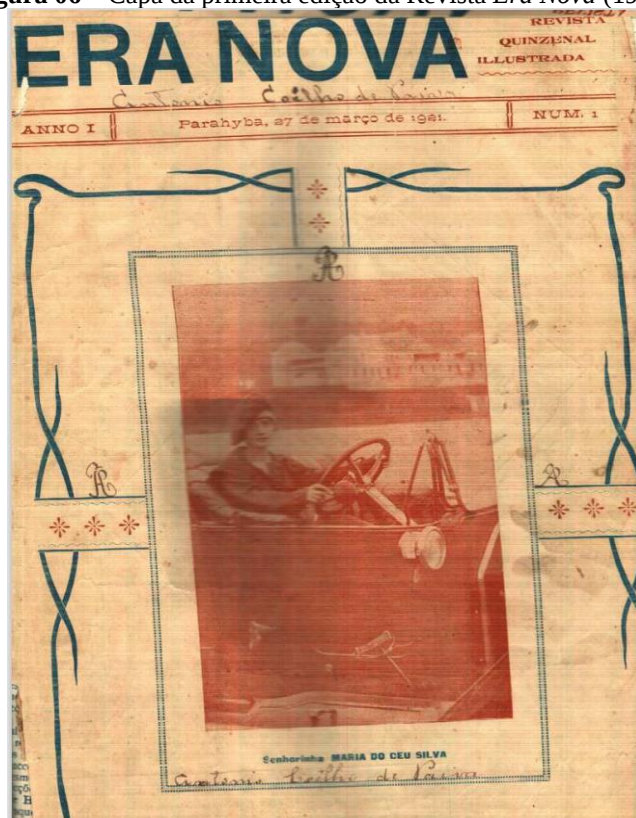
²² Nesse sentido, para o referido escopo, consultamos as seguintes fontes bibliográficas: Chagas (2004), Araújo (2001), Vidal (2004) e Medeiros Filho (2013), que evidenciam as respectivas modificações urbanas (luz elétrica, água encanada e transporte).

[...] a cidade é feita de coisas, mas essas coisas nós as vemos, oferecem-se como imagens à nossa percepção, e uma coisa é viver na dimensão livre e mutável das imagens, outra é viver na dimensão estreita, imutável, opressiva, cheia de arestas, das coisas. É essa passagem que a cidade moderna deve realizar, a passagem da concretização, da dureza das coisas, à mobilidade e mutabilidade das imagens.

No anseio de apreender a repercussão do ideal de *moderno* no tempo de Santa Rosa, observa-se o contexto intelectual a partir da produção de artigos de uma plêiade de jovens intelectuais colaboradores da revista *Era Nova* (1921-1924)²³.

Em sua primeira edição, o editorial da revista *Era Nova* se apresenta como um dispositivo cultural para todo o estado; de maneira resumida, é tido enquanto um “[...] empreendimento [que] nasceu de despretensiosos intelletuaes [grafia original], que visam apenas, sem vaidades nem ambições, o desenvolvimento literário de nosso meio, cooperando em prol das ideias fecundas que são o apanágio intelectual dos povos cultos [...]”. (ERA NOVA, 1921, p. 1).

Figura 06 – Capa da primeira edição da Revista *Era Nova* (1921).



Fonte: Acervo do Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, (UFPB).

²³ [...] uma revista quinzenal ilustrada na década de 1920, produzida na Paraíba. A princípio foi fundada na cidade de Bananeira/PB e logo depois seu núcleo foi transferido para capital da Parahyba do Norte. Se manteve circulando de 1921 a 1926, quando, dela, se tem notícia pela última vez. Seu primeiro nº, do ano I, data de 27 de março de 1921, sendo oficialmente apresentada por seu diretor Severino de Lucena e seu redator-chefe Guimarães Sobrinho, com a proposta de inaugurar uma nova era nos círculos literários e intelectuais paraibanos. (RODRIGUES, 2013, p. 3).

O encarte de estreia da Revista visa apresentar uma plêiade de intelectuais modernistas paraibanos, que nem sempre estiveram tão de acordo quando o assunto era o processo de modernização da cidade, como estavam a respeito de um ideal de *moderno* — tanto é que na capa de sua primeira edição há uma imagem que explicita traços característicos de uma época. Trata-se de uma fotografia peculiar aos padrões da época. No centro, projeta-se uma mulher sentada ao volante de um carro; sua postura é de poder (coluna reta, pescoço erguido, queixo incisivo) e está pronta para dirigir um modelo *Ford* conversível. Vestida com casaco, boina, esbanja liberdade e poder, numa proposital demonstração da inserção de mulheres no plasma cultural de uma época.

A imagem ajuda a descrever o encanto do *moderno* (carros, posturas, roupas...), que contorna o desabrochar de novos protagonismos (feminino) no tempo de Santa Rosa. Todavia, faz-se necessário ressaltar que, a despeito da elite intelectual modernista, as mudanças nem sempre eram vistas com olhares de aprovação. Não há unanimidade em relação ao ideal de *moderno*. A moda, por exemplo, é questionada por personagens importantes do cenário intelectual da década de 1920, na Cidade da Parahyba. A esse respeito, é o historiador Horácio de Almeida quem contesta, em tom de denúncia, a chegada do novo (do *moderno*) na maneira de “vestir-se” — para ele, a moda da/na década de 1920, quando posta na balança da moralidade, seria um ônus negativo. Acusada, a moda passou a ser evocada como má influência para toda uma geração (tanto para homens quanto para mulheres). Julgada por Almeida, a moda passou a ocupar as linhas da Revista, ao escrever o artigo *O poder da moda*, em 1921, por onde destila:

[moçoilas] catilas e espevitadas desaforam-se de corpinhos e sobem vestidos e descem os decotes para os *pitaratas* galanteadores analysem em seus contornos a perfeição artística de suas joias. Insatisfeitas com a liberdade que gozam, disputam o direito de voto e com este o direito de representação [...] Galopeamos nesta marcha para o aniquilamento moral de nossa raça, para a efeminação do caráter másculo de nossa juventude, para o ignominioso e abdiminavel hermaphoroditismo social. E chama isso de evolução! (ERA NOVA, 1921, p. 15).

A Revista, que versa (entre outras questões) sobre as transformações vivenciadas no contexto do espaço geracional de Santa Rosa, é palco de embate entre o novo e o velho, o moderno e o tradicional. Os interesses de cada segmento (conservador e progressista) sobre modificações trazidas pelo ideal de cidade moderna protagonizam um debate geracional. De um lado, jovens intelectuais saem em defesa do tradicional (antigo), da preservação e manutenção da feitura arquitetônica colonial da cidade. Por outro, paladinos da modernidade

são combatentes quanto a justificar as transformações promovidas pelo processo de modernização que alterou a morfologia urbana da capital paraibana.

É abordando os fragmentos de uma atmosfera cultural, social e urbanística que a presente pesquisa busca compreender uma experiência negra no pós-abolição vivida (especialmente) no extremo oriente das Américas (do lado de cá do Atlântico), no aglomerado urbano da Cidade da Parahyba. Como linhas de um bordado, passamos a compor pontos e entrelaçamentos que formam desenhos/conteúdos sobre a história da família Santa Rosa, vivida no espaço geo-histórico da Cidade da Parahyba entre 1909 e 1932. A experiência de Santa Rosa (homem negro letrado) é revestida pelo advento de perda de familiares. Assim, sua individualidade é repleta de desejos, sonhos, (in)coerências, anseios por oportunidades para um futuro para além da Cidade da Parahyba²⁴.

1.1 Santa Rosa e o imbróglio de nascer e viver: família, espaço e sociabilidades

O registro presente na documentação da Arquidiocese da Paraíba evidencia que o casamento do casal Santa Rosa foi em julho de 1906. Ao analisar o referido documento, é possível verificar/comprovar algumas informações pertinentes à origem familiar do sujeito histórico Santa Rosa. Com 19 anos de idade, Thomaz Mauricio Santa Rosa oficializa (no civil) seu casamento com Maria Alexina das Neves Pereira, que, aos 22 anos, era um pouco mais velha e já contava com a maioridade jurídica. Também é possível averiguar nesse registro a ramificação de parentesco de suas avós, sendo elas, respectivamente: Maria Marcionilla Martinho e Felismina Batista Freire. Assim,

[...] aos trinta dias do mês de Julho de mil novecentos e seis, décimo sétimo ano festivo da proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil, nesta cidade da Parahyba do Norte, capital do Estado do mesmo nome [...] Thomaz Mauricio Santa Rosa e Dona Maria Alexina das Neves Pereira que neste ato queiram casar-se. Thomaz Mauricio Santa Rosa, solteiro, com dezenove anos de idade, natural e residente nesta capital, filho natural de Maria Marcionilla Martinho, residente nesta cidade. Dona Maria Alexina das Neves Pereira, solteira, com vinte e dois anos de idade, também natural e residente nesta capital, filha ilegítima de D. Felismina Batista Freire [...]²⁵

²⁴ De acordo com Domingues (2019, p. 105) “[...] os sujeitos são mutantes, ambivalentes e multifacetados. Suas vidas não seguem caminhos retilíneos, unidirecionais, tampouco são previamente determinadas por um suposto destino. O desafio do pesquisador é apreender os indivíduos em seu tornar-se ou fazer-se ao longo do tempo, uma vez que suas trajetórias são influenciadas tanto pelas progressões dos sistemas normativos como pelos contraditórios fios de um destino pessoal — dúvidas, escolhas, ambiguidades e hesitações quanto ao futuro, sem falar da contingência, daquilo que ocorre de maneira imprevista [...]”.

²⁵ TESTAMENTO de casamento dos pais de Santa Rosa. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-61X9->

Vale salientar que o referido documento, ao sublinhar o parentesco de suas avós, não traz informações paternas; com isso, pode-se constatar uma lacuna acerca do referido parentesco.

O casal Santa Rosa gerou seis filhos, sendo duas mulheres e quatro homens. Os nomes de casadas das mulheres são Crysantina Santa Rosa **Ywata**²⁶ (1911-1992), casada com o descendente de japonês Tatsu Iwata, e Elliomar Santa Rosa **Coutinho** (1914-?), a irmã caçula da família — dos homens, Santa Rosa seria o caçula. Na verdade, tanto o próprio Santa Rosa quanto suas irmãs não conheceram os irmãos que os precederam, pois estes acabaram morrendo de modo prematuro (ainda bebês ou recém-nascidos). Nesse ínterim, surgem episódios melancólicos que marcaram com infelizes lembranças a história da família Santa Rosa. O menino negro nascido em 1909 foi “promovido” à função de arrimo de família²⁷ no momento em que seus três irmãos mais velhos não conseguem chegar à idade adulta e seu pai os abandona.

Figura 07 - Tomás Santa Rosa Jr. aos 18 anos de idade



Fonte: BARSANTE, 1982.

9FB?i=22&cc=2015754&personaUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQGXV-G6WG. Acesso em: 11 out. 2020.

²⁶ **Testamento de óbito de Crysantina.** Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-DZWY-RK?i=102&cc=1582573>. Acesso em: 24 out. 2020.

²⁷ Termo utilizado naquela atmosfera para representar o filho homem que assegura a renda da família.

Neste registro fotográfico que não se sabe se foi tirado por encomenda - e isso corresponde ao contrato com um terceirizado - ou se foi ela um presente de algum amigo de seu ciclo de sociabilidade. O que para nós é evidente é que a fotografia, no tempo de Santa Rosa, não era um dispositivo cultural popularizado. Assim como os retratos são imagens negociadas, no período imperial (MICELLI, 1996), a fotografia, no século XX, era artifício estratégico na sociabilidade da classe média e da elite.

Nesse sentido, a evidência realística promovida pela fotografia, sintetizada pela imagem de Santa Rosa, cuja a pose lateral registra – o que caracteriza o gosto do fotografado, por isso acredita-se que tenha sido uma encomenda – enaltece o homem jovem com um bom paletó, camisa e gravata, chapéu e, o lenço, estes que formam a “testemunha visual de aparências” como aponta (KOSSOY, 2012, p. 113) “[...] O espaço urbano, os monumentos arquitetônicos, o vestuário, a pose e as aparências elaboradas dos personagens estão ali congelados na escala habitual do original fotográfico [...]”. O homem bem-vestido é a imagem do responsável pelo setor técnico da contabilidade da Companhia de distribuição de água da Cidade da Parahyba.

Conforme assinala Barsante (1982, p. 7), além de superar a morte de três filhos homens, teve que prosseguir com a sua criação e de suas duas irmãs, já que seu pai “[...] abandonara a família para tentar a sorte no Amazonas²⁸ e só voltou a revê-la nos últimos anos de sua vida [...]”, falecendo em 1953, três anos antes do filho. Possivelmente, a “aventura” iniciada por Tomaz Maurício Santa Rosa (pai), teve um aspecto potencializador — à época, o sonho de muitos era saborear um promissor enriquecimento através da extração da borracha. Desse modo, muitos nordestinos partiram para as trilhas das florestas, se inserindo na produção da borracha.

No período que marca esse triste episódio da família de Santa Rosa, no seu espaço geracional (na conjuntura inicial do século XX), o que prevalece é um cenário citadino colonial, por tratar-se do período inicial da modernização de equipamentos estruturais básicos, a exemplo do esgotamento sanitário (implantado, a duras penas, em 1920). Tal processo acompanhava as demais cidades brasileiras, que buscavam implementar projetos de modernização tal como as cidades europeias (especialmente Paris), sendo que as primeiras cidades a providenciar tais

²⁸ A esse respeito, Caio Prado Jr. (2004, p. 199) observa: “[...] a borracha, que graças aos automóveis e seus pneumáticos estará destinada a um futuro magnífico, e que na nativa do vale amazônico daria momentaneamente ao Brasil o monopólio de uma mercadoria de grande consumo internacional”. Entretanto, o surto do ciclo da borracha acabaria se encerrando, à medida que produtores dos países da Ásia menor passaram a cultivar seringueiras, agradando com preços baixos os principais compradores (os estadunidenses). O final do primeiro surto da borracha foi em meados de 1920, chegando ao seu declínio, de fato, já na década de 1950, por conta dos derivados do petróleo.

mudanças foram Rio de Janeiro e Salvador. A vida no espaço da urbe paraibana que também acabariam sendo adotados neste período inicial do século XX foram a: luz elétrica (1910), a água encanada (1912) e bonde elétrico (1914) — a exceção caberia ao serviço de bonde de tração animal, que havia sido inaugurado antes mesmo da luz elétrica e da água encanada (MEDEIROS, 2013).

A precariedade do saneamento básico, certamente, colaborou com o triste capítulo na história da família de Santa Rosa, protagonizado, conforme mencionado há pouco, pelos consecutivos falecimentos de seus três irmãos. A esse respeito, verifica-se que no dia 17 de junho de 1907 (um ano após a cerimônia de oficialização do casamento) formaliza-se o registro do nascimento dos filhos legítimos de D. Alexina e do Sr. Tomaz. Nesse caso, chama a atenção o registro no mesmo dia de Moacir e Waldemir (1907)²⁹ — não sabemos se foi uma praticidade do casal ou se tiveram filhos gêmeos.

De todo modo, a alegria motivada pela notícia do nascimento dos filhos durou pouco, pois o destino de ambos foi traçado antes mesmo de serem batizados. Em 16 de outubro de 1908 o jornal *O Norte* publica uma nota de pesar, informando: “[...] Anjo — finou-se antehontem, o pequeno Moacyr Santa Rosa, filho do senhor Thomaz Mauricio Santa Rosa. Seu enterro effectuou-se hontem pelas 4 horas. Pêsames aos seus desolados genitores [...]”³⁰. Ou seja, ao que se indica, um dos primogênitos faleceu de forma prematura, sem chegar a completar dois anos de idade em vida.

Antes do nascimento de Santa Rosa, houve outro capítulo infeliz na história de sua família. Após o falecimento de Moacyr, o casal Santa Rosa é novamente tocado pelo arauto da morte. Nesse caso, cabe ressaltar que o período inicial do século XX, antes das primeiras obras de saneamento básico e de tratamento da água (1912), é palco do surto infeliz de doenças endêmicas, a exemplo da cólera. Ainda a esse respeito, Araújo (2001) observa que, de fato, havia no contexto da Cidade da Parahyba, nas últimas décadas do século XIX e no início do XX, um surto alarmante dessa doença, por tratar-se de uma cidade em que a insalubridade era enorme e, portanto, de um ambiente propício para a proliferação do hospedeiro de tal enfermidade.

²⁹ CERTIDÃO de nascimento de Moacyr e Waldemir. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:33HY-X38S-VCP?i=110&cc=2015754&personaUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQGXK-HGTW>. Acesso em: 30 set. 2020.

³⁰ ANJO. *O Norte*, Cidade da Parahyba, 16 out. 1908. p. 02. [terceira coluna]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pasta=ano%20190&pesq=anjo&pagfis=1064>. Acesso em: 1º nov. 2020.

Até 1914 a cidade natalícia de Santa Rosa não tinha serviço de água encanada. Talvez seja essa a informação que melhor exemplifica a ideia de Chagas (2004) sobre o moderno sem modernização. Seja como for, a verdade é que os moradores da cidade não contavam com o serviço de água encanada — o hábito dos banhos nas fontes agravava ainda mais a situação. Com isso, o abastecimento realizado pelos aguadeiros perdurou por longos anos.

Figura 08 -Aguadeiros vendendo água nas portas — Rua Gama e Melo (1910)



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico da Paraíba Waldemar B. Duarte.

O fato é que, sem um serviço de distribuição de água encanada, a cidade em pouco se apresenta enquanto um espaço moderno. Segundo Araújo (2001), a exigência da qualidade da água era ainda maior, afinal a proliferação de doenças por meio da má qualidade da água ia a contrapelo da política higienista da época, na qual “[...] os médicos e os engenheiros, detentores do saber “científico”, se transformaram nos árbitros e guardiões do processo de modernização da cidade [...]” (CHAGAS, 2004 p. 105). Como uma sociedade não poderia ser civilizada sem o controle dos focos de doenças, fazer a água chegar às casas sem aumentar esses focos passou a ser pauta na agenda do poder público da Cidade da Parahyba, no início do século XX.

A partir da imprensa local, inclusive, é possível perceber na atmosfera epidêmica, a tônica conjuntural de preocupações com enfermidades, no tempo do nascimento dos irmãos de Santa Rosa (1907-1908) manifestavam-se, tanto pelo “bater dos sinos” das igrejas (que anunciam momentos fúnebres), quanto pelos informes da imprensa local, que a descreve da seguinte maneira: “[...] já temos diante de nós a triste perspectiva de um quadro semelhante às

dos anos de 1905 a 1907, quando a Parahyba foi dolorosamente flagelada por essas pestes [...]”.³¹

Certamente, naquele momento epidêmico, do início do século, sons que eclodiam pela cidade vinham do badalar dos sinos da Igreja do Rosário dos Pretos, demolida para a construção da Praça Vidal de Negreiros (“Ponto de Cem Réis”). Vale salientar que o local detinha significativa devoção à Santa pela população negra; assim como, pelas irmandades (cujo auxílio à população negra se fazia recorrente em várias regiões do país) arregimentavam pessoas negras que buscassem os serviços prestados pela instituição religiosa, a exemplo de batismos e proteção (ROCHA, 2007; LIMA, 2010).

A demolição gerou uma atmosfera de embate, na qual a mocidade que formava a plêiade de intelectuais do Lyceu Paraibano acompanhou as especulações sobre o projeto de construção da praça. Para a mocidade patricia

[...] sempre grandiosa pelas nobres ideais de civismo e patriotismo, que lhe são inerentes, vem se organizar um *comité* de alunos do Lyceu Parahybano, e de figuras representativas de nosso meio social a fim de ser erigido um monumento ao insigne conterrâneo André Vidal de Negreiro [...] A’ frente do *comité* para errecção da estatua a André Vidal de Negreiros estão os inteligentes preparatórios Salvino Leite, José Londres e Gilberto Leite, afora diversos acadêmicos e alunos do Lyceu. (ERA NOVA, 1921, p. 17).

A paisagem histórica do espaço geracional de Santa Rosa é modificada com a demolição da Igreja do Rosário, em 1923. Esta, que no século XIX beneficiou a população negra de livres, libertos e forros, auxiliando-os, não entraria no século posterior, no qual o ideal de cidade moderna buscou “fazer-se” seguindo o mote do trinômio “embelezar, sanear e circular”.

Como visto, as mudanças estruturais no espaço geracional de Santa Rosa provocaram diversas desapropriações e demolições de prédios na cidade, não poupando, sequer, instituições religiosas. O início da República é o período de reorganização da Igreja Católica. Na esteira do Estado laico, a Igreja passa a repensar sua tessitura organizacional em meio às novas formulações eclesiais, adota uma postura ostensiva em relação às irmandades de leigos. Na Cidade da Parahyba, o novo cenário gerado a partir do processo de demolição atingiu diretamente três igrejas: Nossa Senhora do Rosário e Mãe dos Homens (1923), além da Igreja das Mercês (1935) (MENESES, 2014).

³¹ Coluna Vida Social. **O Norte**, Cidade da Parahyba, 19 ago. 1913 Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pasta=ano%20191&pesq=aLEXINA>. Acesso em: 24 set. 2020.

É na ambiência de problemas sanitários que nasce o terceiro irmão de Santa Rosa, Pelópidas, registrado no dia 28 de junho de 1908³². À sua mãe, D. Alexina, restou comemorar (depois de perder dois filhos) o nascimento de outro filho e, certamente, por ser uma assídua devota da fé cristã católica, o dia de São Pedro. Ainda não temos como provar tanto a exata data do óbito de Pelópidas, quanto de seu outro irmão Waldemir. Entretanto, pode se afirmar, em conformidade com Barsante (1982, p. 7), que nenhum de seus falecidos irmãos alcançou (em vida) a fase adulta.

A questão da distribuição de água na cidade é um capítulo digno de novela livresca. As polêmicas acerca da qualidade da água causaram estardalhaço no nicho político paraibano: farpas entre correligionários locais, com os aliados protagonizando o conflito, cuja saída foi convidar especialistas externos para pôr fim nas querelas.

Demorou cerca de três anos (1909) após as núpcias do casal para o nascimento do menino negrinho, apelidado carinhosamente pela mãe como “Bosinho”, que foi batizado no ano seguinte (1910) na Igreja Matriz de Nossa Senhora das Neves (catedral da cidade). A esse respeito, o livro de registro do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese da Paraíba aponta:

Aos vinte e sete de Março de mil novecentos e dez na Igreja Matriz de Nossa Senhora das Neves de minha licença, Reverendo Padre Mathias Freire batizou solenemente a Thomaz, nascido aos vinte de Setembro do ano próximo passado [1909], Tomaz Santa Rosa; filho de Thomaz Mauricio de Santa Roza e Dona Maria Alexina de Santa Roza (sic!). Foram seus padrinhos Thomaz Ferreira Soares e sua mulher Dona Amélia Ferreira Soares. E para constar mandei lavrar o presente termo que assino³³.

O único filho homem sobrevivente do casal Santa Rosa foi formado em prestigiosas instituições escolares da cidade. Os primeiros passos de sua trajetória na vida escolar foram dados na Quinta Cadeira Mista da Paraíba; posteriormente, buscou admissão no Grupo Escolar Tomás Mindelo, por meio do qual passou a ingressar no conceituado Lyceu Paraibano.

Na década de 1920, alguns logradouros passam a ser mais alinhados, tornando-se espaços do centro da cidade cada vez mais agradáveis para serem frequentados. Calçadas proporcionam um deslocamento menos desconfortável. O destaque maior nas transformações do espaço central da cidade é o Jardim Público e seu entorno. Localizados no mesmo perímetro

³² CERTIDÃO de óbito. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-X38S-JHH?i=64&cc=2015754>. Acesso em: 30 set. 2020.

³³ Fonte: Arquivo Eclesiástico — Arquidiocese da Paraíba — Livro 13, nº 1876-1878.

estavam o Lyceu Paraibano (de um lado), onde Santa Rosa estudou até 1927³⁴, e (do outro lado) a Escola Normal, instituição responsável pela formação das moças paraibanas.

Figura 09 - Jardim Público (1910) | Atual Praça João Pessoa



Fonte: Acervo do Arquivo Histórico da Paraíba.

Nesse sentido, em carta enviada ao amigo Simeão Leal (que se encontra na cidade-capital, Rio de Janeiro, possivelmente no final da década de 1920), Santa Rosa emite um testemunho ocular sobre a reforma do Jardim Público: “[...] [Remodelou-se] por ora o Jardim Público. Ficarà bonito. Muitas outras obras foram iniciadas. Mas o seu progresso é tão lento que a gente nem sente [...]”³⁵.

Assim, a manutenção de espaços de sociabilidade (como praças, coretos, canteiros arborizados) e a instalação de bondes, cinemas e lojas compunham o quadro cultural da urbe, são reformas que buscaram atender a elite.

A elite paraibana passa a alimentar o hábito de ocupar e consumir o espaço, afinal é nesse momento que a preocupação com quem irá desfrutar a dimensão do espaço público (e onde isso ocorrerá) é pautada na agenda dos costumes, em comum acordo entre a parcela opulenta da população citadina, ao passo que a urbanidade e civilidade ficam cada vez mais são entendidos como uma só coisa. Numa palavra, podemos mencionar que o trinômio “embelezar, sanear e circular” formou as intenções de uma classe política ávida em civilizar.

³⁴ Na lateral do mesmo prédio também funcionaram as sedes do governo e do Tesouro Estadual (onde Santa Rosa trabalhou até 1932).

³⁵ SANTA ROSA, [192-?], p. 3.

Não é de nosso interesse realizar uma investigação histórica sobre o conceito de modernidade, moderno, e sim, compreendê-lo em sua dinâmica histórica e cultural, sobretudo porque o objetivo é descortinar os espaços de uma trajetória de vida, vivida pelo afro-paraibano Santa Rosa, na Cidade da Parahyba, sua morada, entre 1909 e 1932.

Nesse ínterim, as cidades brasileiras, no século XX, foram palco de uma metamorfose urbana que buscava acompanhar o mesmo ritmo das transformações ocasionados pela “onda modernizadora” no mundo. Logo, o momento histórico do início do século na cidade natalícia de Santa Rosa é protagonizado pelo desejo de “modernizar-se”, e esse processo é parte de uma ideia polissêmica de *moderno* que abarca mudanças significativas acerca do espaço, tanto na instância do privado como na do governamental.

Devido ao incipiente serviço de iluminação pública (até 1910), a chegada da noite promovia uma cena de penumbra, um misto de citadino com o meio rural, afinal, “[...] na Parahyba, a modernização não significou o rompimento com o antigo, haja vista o lampião a querosene ou azeite de mamona ter permanecido iluminando muitas residências.” (CHAGAS, 2004, p. 55). A cidade, neste período, como aponta a memória/poesia do poeta Jorge de Lima³⁶ era agraciada pelos acendedores de postes, que bailavam com suas escadas, indo de poste em poste (com querosene e fogo) para iluminar as principais ruas do centro da cidade, contando apenas com a companhia da luz do satélite lunar (que reforça a iluminação dos transeuntes).

Em correspondência enviada em 1929 ao amigo José Simeão Leal, Santa Rosa descreve a visão da cidade a partir de sua casa. A testemunha ocular aprecia, no que parece ser uma pausa da vida dos números na repartição pública em que trabalhou, olhando o espaço que o rodeia, observando a natureza e a silhueta de um imponente edifício eclesiástico — a Igreja de Nossa Senhora das Neves, cujas torres são visualizadas a partir da Rua do Barão de Passagem nº 320, na parte baixa do centro da cidade, pela janela de seu quarto.

As torres das igrejas varam o ar penumbroso e se recantam em silhueta... há uma grande doçura no ar macio... e uma saudade nem sei de que”... Que contraste, meu amigo entre o ambiente methodico da Repartição e esta minha sala humilde, de luz que apagada, e com a janela escancarada, por onde eu estou vendo a beleza das cousas! [...].³⁷

³⁶ “Lá vem o acendedor de lampiões da rua! Este mesmo que vem infatigavelmente, Parodiar o sol e associar-se á lua. Quando a sombra da noite enegrece o poente! Um, dois, três lampiões, acende e continua”. LIMA, Jorge. O acendedor de lampiões. **Era Nova**. Cidade da Parahyba, p. 15, 1º nov. 1921. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/acervo.html>. Acesso em: 30 out. 2020.

³⁷ SANTA ROSA, Tomás. [Correspondência]. Destinatário: José Simeão Leal. João Pessoa, [1929]. 1 carta.

A beleza das coisas mencionada por Santa Rosa é o registro de um sentimento pela morfologia arquitetônica e pela natureza circundante que o rodeia, que proporcionam uma atmosfera serena, antagônica à vida de seu trabalho: “[...] Ao erguer dos números sucessivos, alinhados em colunas, a dispersão de motivos, desde aquele gato familiar que está minado e aquela faixa de bananeira flutuando no ar! [...]”³⁸. De sua casa, ou caminhando pelas ruas, é que Santa Rosa observa modificações de uma tessitura arquitetônica, cujas influências da *art decor* dão ao mesmo tempo outro revestimento ao estilo dos edifícios, das ruas e praças, que ganham nos contornos e linhas, suavidades, curvas.

De fato, os finais de tarde no entorno do Jardim Público eram frequentados por filhos de comerciantes, funcionários públicos, pequenos proprietários de terras, criadores de gado e caprinos, opulentos produtores de algodão, além de jovens estudantes, cuja elegância dos chapéus de feltros marcava o reduto escolar.

Na Parahyba, urbanizar, modernizar e civilizar significou dotá-la de algumas condições capazes de atender a uma elite oriunda da zona rural que, ao transferir-se para a Capital, desejava também se aproximar dos centros cosmopolitas do país e incorporar a sua vida cotidiana algumas práticas culturais dos moradores desses centros. (CHAGAS, 2004, p. 118).

Ponto de encontros, no Jardim Público circulava uma quantidade expressiva de transeuntes, o que pode ser explicado pela presença (naquele raio urbano) de escolas, repartições públicas e, ainda, da sede do jornal oficial do governo do estado (*A União*). Desse modo, famílias da elite cidadina passam a “ir à praça”, condicionadas pela atmosfera cultural e seu “[...] novo costume que era decorrente da nova mentalidade [...] [fundamentada] na liberdade e na satisfação do desejo de ser moderno, razão por que tal hábito passou a ser comum aos moradores residentes no centro da cidade [...]”. (CHAGAS, 2004, p. 145).

O Jardim Público da cidade ganha, ainda, modificações que passam a torná-lo um lugar ainda mais atrativo. Nesse cenário, a propósito, vários personagens transitam cotidianamente — possivelmente estudantes e professores tinham destaque no final da tarde, pois se tratava de um lugar onde era possível encontrar/contratar professores de línguas estrangeiras e música, que frequentavam o lugar oferecendo aulas particulares.

[...] [Os] mestres de música e língua francesa mantinham uma sala de aula particular, o conhecimento musical e dessa língua estrangeira eram denotativos característicos de uma pessoa moderna. Por isso, para as moças,

³⁸ *Idem*.

eram recomendadas as aulas de piano e, para os rapazes, as aulas de francês; afinal na época viajar à França era o sonho do intelectual brasileiro [...]. (CHAGAS, 2004, p. 43).

Quando ainda era garoto, Santa Rosa fez aulas de piano com a professora Alice Pereira; já o *francês*, aprendeu só. Mas, ao que se indica, doravante, acaba se rendendo mesmo às aulas de canto, participando de atividades realizadas pela paróquia da Igreja Matriz de Nossa Senhora das Neves, da qual, decerto, sua mãe fazia parte.

Na igreja constatou-se uma potencial habilidade vocal, e ele passou a participar do *Te Deum* dos alunos do Sacro-colégio do Arcebispado — momento significativo para um sonho de tornar-se cantor. Anos depois (1932), já morando no Recife, “[...] tentou prosseguir como cantor, apresentando-se no programa radiofônico *Jazz Band Academy* [...]” (BARSANTE, 1982, p. 9). Apostando em sua qualidade musical de barítono, naquele período seguiu buscando participar de concursos de novos talentos, até que, certa feita, um conhecido, Murilo de Carvalho (que era profissional de canto), o orienta a deixar a ideia de lado (BARSANTE, 1982).

De todo modo, enfim, a música fez parte de todas as etapas da trajetória de vida de Santa Rosa. De maneira regressiva, foi a música partícipe de suas criações (quando já era um pintor modernista reconhecido na década de 1940), pois em seu *atelier* na Rua Santa Luzia, ao realizar seus feitos artísticos, era flagrado por amigos escutando música clássica (Vivaldi, Mozart, Beethoven), ou, mesmo, uma novidade da indústria pop: o *jazz*. Sobre esse aspecto, em *História social do Jazz*, Eric Hobsbawm (2019, p. 36) esclarece:

[...] na década de 1920 costumava-se dizer nos círculos intelectuais que o *jazz* era a “música do futuro”, aquela cujo ritmo e tinido reproduziam o som e o movimento essencial da idade da máquina, “a melodia dos robôs”. Claro está que essas informações vinham em geral, de pessoas que raramente tinham entrado em uma fábrica do século XX [...]”.

Parte de sua juventude, após 1932, quando desembarca na cidade do samba, é vivenciada nas calçadas, clubes e praças, a exemplo dos espaços de samba no bairro carioca da Lapa. Frequentador que foi da *Escola Azul e Branco e Estação Primeira da Mangueira*, Santa Rosa viveu música, experiencializou uma atmosfera boêmia — principalmente no Bar Vermelhinho, que ficava em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

Imerso em sua cidade natal, Santa Rosa arranjava tempo para apreciar as aulas do seu professor de música. Santa Rosa escreveu sobre o renomado professor Grazzi Galvão de Sá (natural da Cidade da Parahyba), provavelmente, em 1929. Ao falar sobre suas impressões acerca da atmosfera artística/musical da cidade, destaca o empreendimento cultural de formação

para músicos e, ainda, seu fascínio pelas aulas ministradas pelo professor Grazzi de Sá³⁹ na Cidade da Parahyba.

Fundou-se aqui a Sociedade Musical do seu destino já prevemos, entretanto, tudo que nos ofereceu será amavel surpresa. O professor Grazzi de Sá realizou um recital de seus alunos numa magnífica tarde de música. Uma audição de alunos quase nunca interessa diretamente são “alunos”... e vamos por curiosidade. Fui e sahi maravilhado do interesse que o Grazzii emprega em ministrar sua arte, resulta o estímulo e a aplicação cadentes nos apresentados.[...] que o maestro Gazzi de Sá, deu-me há dias tem-me trazido a descoberta de certos refinamentos da grande arte da arte transcendental Van Beethoven. Livro de pesquisas, a partir do íntimo do critério formidável, se estende à biografias de autores da anti-divina [...] escrevo-te às pressas, entre dois officios, somente para fazer-te participar desse prazer magnifico que encontrarás se procurares a leitura de Mauclair [...]⁴⁰

As reminiscências de Santa Rosa criam a motivação artística da obra, o estilo adotado é o figurismo (ainda em alta nos anos 1950), quando o outro “ismo” artístico ganha território, o abstracionismo. O estilo misto entre aquarela de cores fortes e vivas e pinceladas leves, descrevem sua tendência e estilo. O artista do Santa Rosa foi um forte defensor do modernismo à brasileira.

A seguir, um desses registros nos quais buscou “fixar” o tempo de sua infância no espaço geracional que fora a Cidade da Parahyba. A respeito do cenário, é possível apontar que seja, certamente, uma das principais fontes para abastecimento inicial de água na cidade: a Fonte do Tambiá, que deu nome ao bairro próximo ao centro da cidade. Sua irmã Heliomar, com quem tinha mais afinidade, é representada em conformidade ao carinho materno de sua mãe que a ampara.

³⁹ A família Grazzi de Sá se origina do nome Henriques de Sá, Manoel Henriques de Sá e Ana Jacinta Medeiros Henriques de Sá, avós paternos de Gazzi de Sá, que moravam em Catolé do Rocha, uma cidade localizada no sertão da Paraíba. Fugindo das inúmeras secas que assolavam o sertão paraibano, resolveram sair da cidade de origem para a capital do estado, que ainda se chamava Parahyba, em 1873, antes da grande seca de 1877, quando o pai de Gazzi tinha apenas três anos de idade (SILVA, 2006).

⁴⁰ SANTA ROSA, [1929], p. 1.

Figura 10– Chafariz da Paraíba. Quadro (óleo sobre tela) 70 x 50 (1950).



Fonte: BARSANTE, 1993.

Desse modo, os vestígios bucólicos do espaço geracional vivenciado em sua cidade natalícia por Santa Rosa, aparecem de maneira enfática, contrapondo a visão de uma modernidade enquanto projeto civilizatório, que se efetivou através de práticas e ideias modernizantes autoritárias (uma modernização difundida inclusive enquanto valor moral para uma sua geração). Santa Rosa rememora a sua cidade geracional sob a égide do bucolismo colonial.

O tipo ideal de cidade que surge no tempo de Santa Rosa, a partir do anseio da elite política paraibana, promove um projeto de cidade consolidado partindo do seguinte trinômio: embelezar, sanear e circular. (ARAÚJO, 2001). A onda modernidade seria, de acordo com Canclini (1998), uma espécie de marcador histórico que perpassa as esferas de elementos sociais, políticos, econômicos e culturais, sendo que a cada época surgem zonas de interseção, e um novo entendimento de interação e integração entre o moderno e o tradicional. Para ele, a onda de modernização é consequência de um somatório de outros processos (iniciados com maior rigor, entre o período final do século XIX e o início do século XX),

[...] [impulsionados] pela oligarquia progressista, pela alfabetização e pelos intelectuais europeizados; entre os anos de 20 e 30 deste século [XX], pela expansão do capitalismo e ascensão democratizadora dos setores médios e liberais, pela contribuição de migrantes e pela difusão em massa da escola, pela imprensa e pelo rádio; desde os anos 40, pela industrialização, pelo

crescimento urbano, pelo maior acesso à educação média e superior, pelas novas indústrias culturais. (CANCLINI, 1998, p. 65).

Para Williams (2011), as representações acerca do espaço citadino e o rural, compreendidos enquanto objetos históricos, auxiliam na percepção de experiências históricas vividas em conflitos de interesse espaciais, cuja base são as disputas políticas. Entre as “sete chaves”⁴¹ apontadas por Bresciani (1992, p. 13) para o estudo da cidade, a quinta é sobre o mundo citadino produtor de uma sensibilidade burguesa, de uma cultura urbana “[...] na qual a construção intelectual de vida nas cidades se faz por contraste e oposição a uma suposta vida rural idílica [...]”. A aporia entre o novo (citadino) e o tradicional (rural) é alimentada pela tensão pautada na conjuntura ideal de *moderno*.

A imagem é a evidência de como suas lembranças foram utilizadas como motivo artístico, no tempo em que morou na Cidade da Parahyba. Cabe destaque, ainda, para a representação de figuras humanas em meio a imensidão do espaço campestre, em que uma mulher, um homem e duas crianças meninas protagonizam a imagem. As mulheres estão vestidas com longos vestidos que ganham movimento a partir do vento, além de turbantes brancos, que endossam sua busca pela africanidade em seus motivos artísticos. Além disso, a imagem parece ser uma tentativa de condensar parte de uma lembrança, quando ia a fonte junto com sua mãe (Alexina) e irmãs (Crisatina e Heliomar) em busca d'água. Já o homem sem mula nem cavalo, parece abastecer-se com água da fonte. Chama a atenção a visão bucólica do seu espaço geracional expressa no plano de fundo, representada por matas e vegetação densa de prováveis plantações de cana-de-açúcar.

A Fonte que possibilitou o abastecimento de parte dos moradores da cidade pode ser ilustrada por meio do auxílio historiográfico das reminiscências de literatos contemporâneos aos anos de vivência de Santa Rosa, a exemplo do memorialista Coriolano de Medeiros (1875-1974), que escreveu diversos artigos sobre a atmosfera da cidade. Através dele é possível ter um ângulo privilegiado de leitura da urbe paraibana, e com isso poder compreender com maior rigor a projeção e o papel histórico da Fonte.

[...] [Estimava-se] Também o mais salubre e aprazível bairro da Paraíba e o escolhido para os passeios domingueiros, por causa de sua fonte. É verdade que as famílias nem sempre podiam visitar a bica, como a chamavam, em virtude de acumular também a função de banheiro público, mesmo depois de

⁴¹ BRESCIANI, M. S. Permanência e ruptura no estudo das cidades. In: FERNANDES, A.; GOMES, M. A. A. de F. **Cidade e História**. Salvador: UFBA/Anpur, 1992, 11 -26.. Verifica-se ainda sobre a cidade enquanto objeto de pesquisa, ver duas edições da Revista Brasileira de História: vol. 05 (nº 8 e nº 9); vol. 27 (nº 53).

sua reconstrução, em 1889. Esse hábito alcançou o governo de Álvaro Machado que, remodelou a fonte, lhe deu um vigia e proibiu banhos (MEDEIROS, 1942, p. 09).

A vida, vivida por Santa Rosa, único filho homem que sobreviveu a epidêmica ambivalência que maculou a vida de seus três irmãos recém-nascidos, foi de dificuldades uma vez que seu pai também o deixou muito cedo. A cidade moldada pela perspectiva da modernização de suas tessituras orgânicas do moderno, encarava uma nova visão de mundo, difundida em jornais e revistas ilustradas. O leitor Santa Rosa certamente via o mundo em imagens, fotos e por meio dos editoriais. Assim, ao acompanhar as novidades de um mundo que se pensa moderno, ele almeja conhecer outros ambientes para além de seu "exílio" geracional. Mas, para que sua ida a qualquer lugar fosse consolidada, era preciso ascender financeiramente. E isso se deu no seu tempo, dentro de suas limitações e oportunidades.

De tal maneira que é possível compreender os passos pavimentam à trajetória na carreira do funcionalismo público em meio a consolidação do regime republicano. Desta feita, vale salientar, e adiantar ao leitor o dilema de uma vida sofrido por Santa Rosa: o de ser artista ou buscar melhoria financeira.

Nesse sentido, apenas afirma-se que Santa Rosa atravessou a vida no funcionalismo público (1923-1932) em busca de desembarcar na cidade do Rio de Janeiro, na ânsia de compor suas obras, experimentar a atmosfera cultural e artística do espaço carioca. Certamente, o desejo era alimentado pela vontade de “revelar” pessoalmente imagens representadas em revistas ilustradas e formuladas por seu amigo Simeão Leal.

Desta vez, convido o/a leitor/a para se debruçar no contexto político, e de produção intelectual vivida por Santa Rosa, em que estratégias desempenhadas pelo jovem Santa Rosa, são postuladas com objetivo de explicar sua ascensão social.

1.2 Santa Rosa: táticas e estratégias do funcionário da “coisa pública” na Cidade da Parahyba

Era o tempo do segundo mandato do governador Sólon Barbosa de Lucena (1920-1924) quando Santa Rosa recebe o convite que iria influenciar os rumos da vida do garoto de apenas 14 anos de idade. Na ocasião, o convite foi feito pelo então engenheiro-chefe da Secção de Saneamento do Estado da Paraíba, Lourenço Baeta Neves, em conjunto com o secretário-geral de Estado Álvaro de Carvalho (BARSANTE, 1982, p. 9). Logo, a partir de 1923 Santa Rosa

passaria a trabalhar no setor da contabilidade oficial do governo — naquele ano o prédio do Palácio do Governo funcionava nas proximidades de sua casa.

Desse modo, a citada contratação para o setor de contabilidade do Tesouro Estadual da Parahyba do Norte foi realizada por indicação de homens da política local. Cabe ressaltar que, para a presente pesquisa, o assunto relativo ao início de sua vida no funcionalismo público é de suma importância, pois por meio desse vetor de compreensão de sua trajetória de vida é possível, também, descortinar sua rede de amigos. É esse um assunto que requer atenção, afinal Santa Rosa não teve em sua origem uma opulência de berço, como outros de seu convívio.

Quanto ao início de sua carreira pública, lançamos algumas postulações que possam esclarecer qual seria a ligação dos citados senhores secretários de governo com a rede de sociabilidade da família de Santa Rosa, além de nos ajudar a entender o contexto político no qual Santa Rosa esteve inserido: a República e suas oligarquias.

Algumas versões historiográficas acerca dos momentos iniciais do período republicano se fazem interessantes para se descrever, na medida em que, comparadas, podem nos fornecer um relevante nexos histórico que nos proporcione uma melhor compreensão da época. Levando em conta que a atmosfera do final do século XIX e do início do século XX é o período anterior ao momento vivido por Santa Rosa, considera-se, assim, que tal compreensão seria basilar para explicar os encaminhamentos de novas configurações. Nesse sentido, Margarida Neves (2019, p. 18) é quem aponta o cenário global do qual a República brasileira passará a fazer parte:

O mapa político do mundo passa a ser outro, e o Brasil nele continua inscrito como país dependente e periférico, mas não mais exclusivamente na área de influência inglesa. Outros investimentos e interesses internacionais aqui aportam, notadamente os norte-americanos [o que atraía as grandes potências era o fato de que] um mercado lucrativo para aplicações financeiras e passam a investir fortemente ali, onde a mão de obra é barata, os direitos sociais estão longe de serem conquistados e a matéria-prima é farta e disponível. O capitalismo financeiro complementa as conquistas dos países industrializados e os trustes e cartéis darão novas formas às políticas monopolistas.

Do mesmo modo, pode-se afirmar que um fato relevante do período é a promulgação de uma nova Constituição (1891), na qual se destacam o federalismo, o presidencialismo e a participação civil, no limite de um regime representativo e censitário. A esse respeito, Resende (2019) observa que a tessitura republicana brasileira, em seus momentos iniciais, supervalorizou a estadualização em detrimento de uma centralização federal. Para ela, a negação quanto a descentralização seria uma peça fundamental para o estratagema de apoio fornecido à política das oligarquias locais.

Mesmo com o fim do período monárquico, o mandonismo das oligarquias se intensificou, sobretudo após o período militarista da República (1894), o que ocasionou a ampliação do poder das oligarquias locais. Assim, o poder de intervenção das oligarquias se manteve coeso o suficiente ao ponto de agir nas diretrizes que compuseram a primeira Constituição da República Federativa do Brasil (1891). Nesse contexto, conforme Resende (2019, p. 89), dois acontecimentos quase que simultâneos, e que contextualizam a conjuntura dos anos finais do século XIX, chamam a atenção: “[...] abolição e proclamação da República – constituem marcos jurídico-institucionais que estão na base das questões políticas e sociais a serem enfrentadas pela Assembleia Constituinte na tarefa de elaboração da primeira Constituição da República [...]”.

A respeito desse contexto, a propósito, faz-se oportuno ressaltar que, mesmo com as mudanças trazidas por esta nova Constituição (a exemplo da separação entre a Igreja e o Estado e da alfabetização como requisito para aqueles que teriam direito a voto), enquanto reflexo da considerável influência exercida pelo modelo republicano estadunidense (representado pela Carta Magna norte-americana), não houve ambiente que impedisse certas turbulências ocorridas no Brasil do final do século XIX e início do XX.

Durante esse primeiro momento republicano, ainda instável e turbulento, governo e intelectuais ligados ao novo regime não descuraram na difícil busca da construção de referências simbólicas para a República brasileira. Tanto quanto o controle das cisões e oposições políticas, era importante inscrever a República nos corações e nas mentes dos brasileiros, e o processo de construção de um imaginário republicano. (NEVES, 2019, p. 35).

Nesse sentido, ao avaliar a cultura política dos homens do poder no início do Brasil republicano, Flores (2018, p. 62) sugere a existência de certa tradição específica relativa a cada instantânea governança desse período que apontaria, ao invés de somente uma, para a ocorrência de *várias* “proclamações” da República, considerando, por exemplo, que caberia: a Deodoro uma república com viés *militar*; a Benjamin Constant, uma república sociocrática e, por fim, a Quintino Bocaiúva, a república liberal.

É a primeira República terreno movediço a condição o homem negro, que se coaduna a segunda, as interpretações do pensamento racial brasileiro de seu tempo; ambas formam, desse modo, o ponto de partida necessário para uma melhor compreensão da experiência histórica de Santa Rosa no contexto do período pós-abolição.

Propagandeado por vários países, o discurso eugênico influenciou o comportamento da política paraibana. Tanto é que na Cidade da Parahyba os discursos eugênicos com base no

Racismo científico são difundidos pela imprensa oficial do estado, bem como pela Revista Era Nova — dispositivo cultural por onde as ideias de uma elite cujos anseios pelo ideal de moderno e da modernização profetizava as estratégias de exclusão.⁷

É visível que esse tipo de discurso em 1921 já não era mais inédito no Brasil, nem na Paraíba. Acreditamos que, se o noticiário local explorava, por exemplo, os pontos positivos dos Estados Unidos, como as campanhas de higienização e propaganda, a ascensão política e social daquele país como expôs em discurso o médico Flávio Maroja, certamente os intelectuais e o poder público na Paraíba sabiam, como apontou a matéria escrita por Elpídio de Almeida, que, desde os anos 1910, as concepções higienistas e as práticas eugênicas naquele país já representavam [...] (SILVA, 2013, p. 78).

Nesta mesma atmosfera histórica destacam-se categorias como raça, nação e, posteriormente, mestiçagem do “mulato” (ou do “mestiço”) no período do pós-abolição. No caso de Santa Rosa e do seu tempo, a elite intelectual — ávida em produzir o arquétipo do povo brasileiro, da nação, do homem nacional — realizou interpretações acerca do povo brasileiro em que essas categorias formavam um caleidoscópio de postulações.

Nos momentos finais do século XIX, as ideias abolicionistas criaram um ambiente de verdadeira “[...] tensão entre o engajamento ou a simpatia pela causa abolicionista e a adoção de teorias sobre inferioridades das raças não-brancas e das culturas não-europeias”. (VENTURA, 1991, p. 47). A literatura, por exemplo, cristalizava uma nacionalidade literária cuja visão idílica sobre o processo de mestiçagem — ou seja, a fusão racial do indígena, do africano e do europeu — criava um novo tipo: “o mestiço”. Sob a égide do olhar do literato Sílvio Romero a raça passa a ser concebida, na íntegra, por meio de cinco fatores (o português, o negro, o índio, o meio, e a imitação estrangeira), contexto no qual o negro é apresentado como superior à raça indígena, e inferior ao branco europeu (VENTURA, 1991, p. 48).

Os debates dos intelectuais iam em direção à seguinte pergunta: quem seria o “povo” brasileiro? Para Ventura (1991), o racismo científico é tido como uma pauta interna que buscou responder a pergunta acima, sendo que seu elo maior está na função adotada pela elite conservadora e autoritária no período pós-abolição. As teorias raciais, enquanto mecanismo de manutenção da hierarquização social, se mantiveram, por exemplo, como uma justificativa para legitimar a inferiorização de homens e mulheres negros(as), em detrimento dos imigrantes, na esteira do trabalho produtivo no final do século XIX e início do XX.

O projeto de nação defendido pela elite nacional obstinava-se, portanto, a conter qualquer ensaio de efetivação da cidadania republicana para os ex-escravizados a quem se dirigiam o *status* de cidadãos. Para tanto, adotou-se teorias raciais que foram adaptadas à

realidade nacional. Lilia Schwarcz observa que as diferenças entre grupos raciais eram determinadas pelos “homens de ciências”, afinal

[assim], elegendo as teorias raciais de análise da sociedade brasileira a intelectualidade e instituições buscavam trazer “a sensação” de proximidade com o mundo europeu e de confiança na inevitabilidade do progresso e da civilização, isso implicava, no entanto, certo mal-estar quando tratava de aplicar tais teorias em suas considerações sobre raças. (SCHWARCZ, 1993, p. 34-35).

Nesse sentido, as instituições de produção do conhecimento — através de seus representantes (os “homens de letras” ou “homens de ciência”) — difundiam e divulgavam prognósticos dos mais variados campos e vertentes em voga, tais como: evolucionismo, darwinismo social, evolucionismo social, teorias raciais. Em museus e escolas a

[...] intelectualidade brasileira recepcionava esses teóricos da sociedade, quase que copiando. O que se tinha na teoria não requeria a análise a partir das teorias importadas algo específico no que concerne o pensamento nacional. Foi nas instituições que os “homens de ciência” produziam e divulgaram suas teorias sobre formação da sociedade brasileira (SCHWARCZ, 1993, p. 66).

No tempo de Santa Rosa as questões relacionadas às teorias e prognósticos ganham outros elementos. Na revista *O Cruzeiro*, em 29 de dezembro de 1956, em que foi publicada uma entrevista onde a escritora Rachel de Queiroz, amiga de Santa Rosa, relata os seus primeiros momentos como o imigrante recém-chegado do “Norte” que tinha apenas um único paletó e fazia suas refeições nas quitandinhas mais baratas — dando conta sobre sua condição, após deixar o emprego no Banco do Brasil, enquanto buscava uma oportunidade na vida artística. Para além de lembranças de sua trajetória, Rachel de Queiroz destrincha uma série de elogios que são (para a presente pesquisa) vestígios de um pensamento racial nacional⁴². Sua retórica não economiza elogios à racialidade do “mulato”, do “mestiço”, mas, classifica o amigo (Santa Rosa) como uma “curva na reta”, ou seja, o que comumente se difundia em seu tempo acerca do “defeito de cor” é a ele atenuado sobretudo por conta de seu aparato intelectual. Conforme afirma,

⁴² A análise da produção discursiva da elite intelectual brasileira do fim do século XIX ao meado deste [século XX], deixa claro que se desenvolveu um modelo racista universalista. A mestiçagem tanto biológica quanto cultural teria entre outras consequências a destruição da identidade racial e étnica dos grupos dominados, ou seja, o etnocídio [...] A mestiçagem como etapa transitória no processo de branqueamento, constitui peça central da ideologia racial brasileira, embora reconheçamos que todos os intercursos sexuais entre brancos e negros não foram sugeridos por essa ideologia. (MUNANGA, 1999, p. 110).

[...] sua qualidade de mestiço — para o apresentar justamente como mais uma prova de capacidade de grandeza do mestiço brasileiro — o mestiço brasileiro na época de Santa Rosa é a prova de que o Brasil deu certo [...] tudo que diz do mulato — a improvisação, o brilho fácil, o pedantismo, pacholice, — de tudo isso Santa Rosa era prova contra. Ele era o intelectual na sua forma mais autêntica, o homem para quem a dignidade intelectual está acima de tudo (QUEIROZ, 1956, p. 14).

Apesar de podermos constatar que se trata do momento de despedida de um amigo, cabe ressaltar que aquilo que Rachel de Queiroz menciona a respeito de Santa Rosa ser “[...] a prova de que o Brasil deu certo[...]” é exemplar para o que aponta Bechelli (2009, p. 53) enquanto elemento fulcral para a compreensão do pensamento racial no tempo de Santa Rosa:

[...] a teoria sobre o mestiço foi bastante discutida porque para muitos o mestiço era visto como uma forma de superação do atraso, já que era interpretado como inferior ao branco, mas superior a seu genitor de raça “inferior” (isto é, negra ou a índia). A mistura racial poderia criar novas gerações cada vez mais brancas, e com o tempo eliminar a influência das raças ditas inferiores. (BECHELLI, 2009, p. 53).

Ou seja, havia no discurso do pensamento intelectual brasileiro determinadas vertentes que desautorizam ou autorizam a positivação da mestiçagem. Difundidas, elas ganham o colo da política cultural da década de 1930, sobretudo após a publicação de uma das “mitografias” que alicerçam a interpretação social e cultural da historiografia nacional, a obra do sociólogo Gilberto Freyre, *Casa-Grande & Senzala* (1933).

Para o pesquisador estadunidense especializado na História do Brasil, Skidmore (1976) podem-se:

[...] dizer que o mulato foi a figura central da “democracia racial” brasileira, por ter escalado permissivamente — embora com limitações ao cume social mais elevado. Os limites sociais da sua mobilidade dependiam sem dúvida da aparência (quanto mais “negroide”, menos móvel) e do grau de “brancura” cultural (educação, maneiras, riquezas) que era capaz de atingir (SKIDMORE, 1976, 56).

O texto escrito pela autora do livro *O Quinze*, em que o amigo “mulato” (ênfatizado no texto/lembança) é remetido, de maneira fulcral, à sua condição racial. Com isso, os momentos exemplificados são fragmentos de um contexto do pensamento racial do qual Santa Rosa fez parte; como pondera Skidmore (1976, p. 192),

[as] dúvidas quanto à raça, expressada pela elite em anos passados, haviam perdido, entretantes, qualquer acento de convicção. Curiosamente, os escritores não se arriscaram ao que se podia deixar de lado a questão. Diziam, ao invés, que o Brasil branqueava a olhos vistos — e que, em consequência, o problema caminhava para uma solução.

Para a presente pesquisa, portanto, Rachel de Queiroz traz à lume uma linha de interpretação cara ao pensamento racial nacional naquela atmosfera na qual Santa Rosa viveu. O elemento do branqueamento da nação, com base em argumentos biológicos, prognósticos, repercutia em sua época. Desse modo, leva-se em consideração a condição racial do sujeito histórico negro, assim como a atmosfera da produção do pensamento racial nacional em que esteve inserido.

Por não levar em consideração a pluralidade de perspectivas, a mitografia da mestiçagem destila os ingredientes das diferenças, em troca da produção no imaginário nacional de um tipo ideal de brasileiro. Com isto, chama-se a atenção para as definições de sua condição de homem negro artista, pertencente à elite de homens de letras e outros ofícios, com o objetivo de entendê-lo em sua dinâmica existencial no Brasil da primeira metade do século XX. Afinal, compreender a trajetória do intelectual negro Santa Rosa é também obstinar em apreender o pensamento racial de seu tempo.

Desta feita, a partir do cenário racial descrito, surgem questionamentos quanto à rede de sociabilidade do casal Santa Rosa. Com isso, passamos a interpretar de maneira contextual a inserção no funcionalismo público que leva Santa Rosa (aos 14 anos de idade) a conseguir seu primeiro cargo, afinal tal oportunidade surgiu de um convite que partiu de correligionários do governo epítacista de Solón de Lucena (1920-1924).

Para Maria Resende (2018, p. 87), os principais fatores que caracterizam o comportamento da política brasileira (no Brasil República) são marcados pela

[...] coexistência de uma Constituição liberal com práticas políticas oligárquicas que deriva a expressão liberalismo oligárquico, com que se caracteriza o processo político da República no período compreendido entre 1889 e 1930 [...] Coronelismo, oligarquia e política dos governadores fazem parte do vocabulário político necessário ao entendimento do período republicano em análise.

Indubitavelmente, as impressões sobre esses processos históricos da República são essenciais para compreendermos fragmentos da história de vida de Santa Rosa, uma vez que encontram-se próximos (temporalmente) de sua trajetória. A maneira pela qual a República foi

experimentada no espaço da Cidade da Parahyba é ampliada, a partir do momento em que a margem de compreensão sobre a tessitura política e institucional (local e nacional) se aproxima.

Até 1891, por exemplo, a Parahyba fora administrada por uma junta governista composta apenas por civis (Antônio da Cruz Cordeiro, Manoel Carlos Gouveia, Tomaz Mindelo e Eugênio Toscano de Brito), todos sob a liderança do conservador Barão do Abiahy. Da cidade sertaneja de Catolé do Rocha surge a opção para um governo provisório: o juiz de direito Venâncio Neiva (1889-1891); junto a ele, ocupa o cargo de secretário-geral — o doravante presidente da República — Epitácio Pessoa (1919-1922). Para a chefia de polícia João Coelho de Lisboa é escolhido, tendo sido, contudo, substituído por Antônio Maria Cunha Lima, catalisando a primeira faísca oposicionista ao recém-criado governo republicano na Parahyba do Norte.

Mas, de maneira geral, a nova atmosfera republicana exigiu cautela dos partidos e de seus correligionários que compunham as oligarquias, pois, ainda que houvesse divergências, havia a prioridade de se preservar a República.

Tanto quanto o controle das cisões e oposições políticas, era importante inscrever a República nos corações e nas mentes dos brasileiros, e o processo de construção de um imaginário republicano, como já foi demonstrado, 15 mostrou-se tão complexo quanto aquele da formulação da engenharia política necessária à estabilidade do regime implantado em 1889 (NEVES, 2019, p. 35).

A proclamação da República nas terras da Parahyba do Norte não alteraria sua moldura hereditária na política, pois os principais sobrenomes de famílias da elite local continuaram a formar as fileiras institucionais de Poder, mesmo após a queda do Marechal Deodoro da Fonseca (substituído pelo também marechal Floriano Peixoto). A referida cisão implodiu o apoio local a Venâncio Neiva. De imediato, antes mesmo de findar o seu mandato (1892) é substituído. Logo, por indicação do então presidente Floriano Peixoto, assume a presidência do estado o longo Álvaro Machado, que, em virtude de um quadro favorável na instância federal (e de seu cabedal político), institui a oligarquia alvarista, que dura cerca de 20 anos (1892-1912).

Conforme Cittadino (2010, p. 169), o sucesso da oligarquia alvarista pode ser evidenciado a partir das “[...] práticas políticas típicas dos domínios oligárquicos estava o coronelísticos, a saber, medidas fundamentadas no nepotismo, no autoritarismo e centralização do poder”. Um bom exemplo acerca da cultura política do início do século XX na Parahyba do Norte (particularmente no governo de Álvaro Machado) é o decreto de Lei nº 27 de 1895, por

ilustrar uma evidente manipulação na escolha dos cargos de prefeitos (e seus respectivos vices), considerando que, mesmo após sua aprovação, estes ficavam sob a égide da escolha do governador.

Deste modo, a tessitura da política alvarista manteve a engrenagem do apoio nas cidades paraibanas, fazendo com que, conseqüentemente, os processos eleitorais se transformassem em zonas de fraudes e distorções da legislação. Além disso, também merecem destaque, nesse sentido, os episódios em que promoveu censuras, a exemplo do fechamento de jornais opositores, ocasionado o “[...] impedimento de comunicação telegráficas, a violência contra o eleitorado e, finalmente, a falsificação das atas eleitorais”. (CITTADINO, 2010, p.169 - 170).

De modo geral, na verdade, a primeira fase da República (1889-1930) na Parahyba do Norte foi constituída (em sua estrutura de poder) por duas oligarquias: Alvarista (1892-1912) e Epitacista (1912-1930). Nesse contexto, a cisão do período de hegemonia do *alvarismo* começa a se delinear após a indicação de José Peregrino para ser substituído (em 1904) por Antônio Simeão dos Santos Leal (tio do grande amigo de Santa Rosa). Na ocasião, Álvaro Machado não acatou por completo a designação de seu correligionário, deixando que ocupasse, apenas, o cargo de vice-governador.

De qualquer maneira, outros episódios também são essenciais para que se possa entender o fim do período alvarista, na medida em que demarcam essa transição para o posterior regime epitacista. Nesse sentido, o primeiro deles seria o lançamento da candidatura do coronel Rego Barros (um militar que pretendia investir na derrubada dos poderes oligárquicos,) para o governo do estado. Também merece destaque a atuação do movimento “salvações nacionais”, que, em tese, defendia a derrubada das oligarquias locais, em favor de uma elite política não oligárquica.

Contudo, o que realmente levou Álvaro Machado a abrir mão de sua posição de chefia e realizar um acordo com outra liderança na arena política paraibana (o juiz aposentado do Supremo Tribunal Federal Epitácio Pessoa) foi a eclosão de revoltas armadas vindas de Teixeira, Alagoas e Monteiro, “capitaneadas” por políticos liberais dissidentes.

[...] [Esses] dois episódios, que coligavam antigos alvaristas descontentes com a exclusão a que haviam sido submetidos, precisaram da intervenção de Epitácio Pessoa, que usou da influência que tinha junto ao presidente para garantir; assim, a sobrevivência da oligarquia que, a partir daí passa às suas mãos, apesar da presença e pretensão de Walfredo Leal substituto natural de Álvaro Machado [...] (CITTADINO, 2010, p. 175-176).

Os anos de transição da oligarquia paraibana (1912-1915) tiveram dois grupos defendendo a mesma bandeira do Partido Republicano Conservador da Paraíba. A dupla liderança da política paraibana esvaece em pouco tempo, bastando, para isso, a aproximação das eleições de 1915 (Câmara de Deputados e Senado). Com o rompimento, deu-se vitoriosa a parcela de apoiadores do *epitacismo*. Assim, naquele agitado ano de 1915 tomaria posse na cadeira do Senado Federal Epitácio Pessoa, renunciaria o governador Castro Pinto, e chegaria ao governo da Parahyba o vice Antônio Pessoa (1915-1916), selando, dessa forma, a ascensão de uma nova oligarquia.

Ainda que a presente pesquisa não tenha tido acesso a documentos que comprovem qualquer vínculo do Sr. Maurício Santa Rosa e da Sra. Alexina Santa Rosa com a vida política, pode-se elaborar algumas suposições quanto ao capital social do casal Santa Rosa, levando-se em consideração determinados indícios de seu papel na cena social da Cidade da Parahyba, a partir de sua presença em colunas sociais. Para tanto, foram consideradas aquelas ocorrências encontradas em colunas sociais do jornal *O Norte*, veículo que nasceu independente, mas que acabou aderindo (após 1915) ao *epitacismo* (ARAÚJO, 1983). Sendo assim, o primeiro registro a esse respeito data de 18 de outubro de 1908, ocasião em que ambos são mencionados, embora se trate de uma nota endereçada para a Sra. Alexina (aniversariante do dia): “Fazem annos hoje Dona Maria Alexina, digna consorte do Sr. Thomaz Maurício Santa Rosa [...]”⁴³.

Além do destaque concedido ao nome de ambos, também chama a atenção o prestígio social desfrutado pelo casal, considerando-se o fato de dividirem espaço com outros personagens de destaque da cidade, como o tenente João Cândio e Manoel Maurício, veterano da Guerra do Paraguai. Ainda a esse respeito, faz-se oportuno esclarecer que o pai de Santa Rosa já havia sido noticiado, em 16 de janeiro de 1912, na ocasião de uma viagem (possivelmente a trabalho) ao estado vizinho do Rio Grande do Norte: “Para Natal seguiu hontem o sr. Thomaz Mauricio Santa Rosa”.⁴⁴

Cinco anos após o primeiro registro, foi possível averiguar outra nota que relata fragmentos da vida social dos pais de Santa Rosa. Agora a notícia é sobre o nascimento da irmã

⁴³ Coluna Vida Íntima. **O Norte**, Cidade da Parahyba, 18 out. 1908. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pesq=Alexina&pagfis=1071>>. Acesso em: 17 out. 2020.

⁴⁴ “PARA NATAL seguiu hontem o sr. Thomaz Marício Santa Rosa”. **O Norte**, Parahyba, ano 5, n. 1044, p. 1, 16 jan. 1912. [Quinta coluna do jornal, ao centro]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=Santa%20Rosa&pagfis=1672>. Acesso em: 25 out. 2020.

caçula de Santa Rosa, Heliomar. A reportagem parece acompanhar de perto o evento de natalidade:

Participação: O Sr. Thomaz S. Rosa e exma. esposa D. Maria Alexina S. Rosa tiveram a gentileza de participarmos do nascimento de sua filhinha Heliomar, ocorrido a 22 do corrente, nesta cidade. O casal residente na região central da cidade, mais especificamente na parte “baixa da cidade”, antiga Rua do Barão de Passagem, nº449 (atual Rua da Areia).⁴⁵

Em virtude de uma explicação sobre a rede de sociabilidade dos pais de Santa Rosa e a ligação com o convite que o fez iniciar carreira como funcionário público, levando em consideração os indícios acima apresentados sobre a vida social do casal Santa Rosa, passamos às postulações seguintes.

A primeira postulação avalia a especificidade do artista/alfaiate de profissão, Sr. Tomaz Maurício Santa Rosa e o apreço social gerado por sua vida profissional, cuja função em confeccionar o vestuário de membros da elite paraibana o levaria a *costurar* certa rede de sociabilidade. De acordo com Waldecy Chagas (2004, p. 21), a propósito,

[as] alfaiatarias e camisarias sempre estavam abarrotadas de encomendas, principalmente se estavam próximas as festas da padroeira, Nossa Senhora das Neves, do Natal e do Ano bom. Nessas épocas, era comum o rapaz encomendar o corte e costura de um novo conjunto composto de paletó em colete e calça [...] Para a elegância das mocinhas, sugerem-se águas de cheiro e os cremes de arroz indicados ao tratamento da pele; a finalidade desses cosmético era realçar e acentuar a beleza e a sensualidade das donzelas, quando porventura fossem assistir às missas na Misericórdia, às cerimônias de casamentos na Matriz de Nossa Senhora das Neves, ou fossem aos chás da tarde de algum parente amigo íntimo.

Acredita-se, portanto, que a mencionada rede (e as relações de proximidade dela decorrentes) tenha granjeado certo capital social ao Sr. Tomaz, afinal homens da elite e da classe média paraibana recorriam ao comércio de vestimentas para adquirir trajes apropriados para os oportunos momentos de socialização (casamentos, bailes) pautados pela agenda de celebrações que, em geral, ocorriam no espaço geracional de Santa Rosa. Desse modo, na parte baixa da cidade, transeuntes percorriam artérias comerciais à procura de encomendas e serviços de algumas alfaiatarias, entre as quais se destacavam: *Griza; Fiorentino; Florença; Alfaiataria Zaccara; Popular; Criza e Zaccara e A Elite Alfaiataria e Casa de Modas*.

⁴⁵ Coluna Vida Social. **O Norte**, Cidade da Parahyba, - 1908 a 1956. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pasta=ano%20191&pesq=aLEXINA&pagfis=3830>>. Acesso em: 24 out. 2020.

Na Cidade da Parahyba, as páginas dos jornais reservadas para a propaganda criavam um enredo que deixava boa parte da elite paraibana desejosa de poder desfrutar de estilos vanguardistas. Assim, as principais alfaiatarias exibiam as tendências mais inovadoras do mercado. Reforçando a veiculação das propagandas, revistas ilustradas, a exemplo de *Philippea* e *Era Nova*, utilizavam a novidade dos registros fotográficos, que alimentavam visualmente os anúncios.

Na *Alfaiataria Zaccara*, por exemplo, as vitrines convidavam os transeuntes da Cidade da Parahyba a conferir as últimas tendências e ficar decentemente na moda: “Prima pela boa escolha dos tecidos importados diretamente do estrangeiro, onde as fábricas se encarregam também de expedirem as altas novidades. [...] Enfim a Alfaiataria Zaccara está apta a todos vestir ao rigor da moda e por preços vantajosos.”⁴⁶

Já a *Caza Griza* é ainda mais específica, ao apontar o repertório da moda à francesa, explicitando o privilégio de se poder utilizar uma vestimenta com a assinatura da madame Angela:

No interesse de bem servir a sua numerosa freguesia e vencendo todos os obstáculos do meio dispõe de um bem montado atelier a cargo da modista francesa madame Angela para confecções de vestidos, enxovais para casamento, espartilhos e chapéus para senhoras [...]⁴⁷

Conforme Araújo (2001), o cotidiano da fundante elite paraibana — que passou, não apenas, a procurar se destacar construindo casas na parte alta da cidade, mas também a ocupar espaços e festividades, como bailes e cerimônias — exigia um vestuário condizente. Afinal, na Parahyba do Norte:

[...] para freqüentar os bailes nos clubes, o carnaval, as retretas no Jardim Público e até as tradicionais festas religiosas, a alta sociedade deveria se vestir elegantemente. Chapéus, luvas, vestidos e tecidos eram importados. Os vestidos deveriam ser costurados por especialistas com cursos em Paris; e vários outros adornos como jóias, sapatos, meias, lenços, leques e o perfume também deveriam ter procedência estrangeira. (ARAÚJO, 2001, p. 102).

A maior procura era por tecidos como brim (jeans), para um modelo um pouco mais formal, ou algo ainda mais sofisticado, como a casimira. Faz-se oportuno mencionar, a propósito, que ambos os tecidos faziam a alegria de parte da juventude paraibana:

⁴⁶ Alfaiataria Zaccara. **Estado da Paraíba**, Parahyba do Norte, p. 3, 3 out. 1912. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=ZACCAR&pagfis=3200>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

⁴⁷ Angela alfaiataria. **A União**, Parahyba do Norte, p. 3, 29 jul. 1914.

[...] rapazolas se contentavam com as peças de brim em várias tonalidades. Do contrário, a casimira era bem recomendada pelos alfaiates. As alfaiatarias e camisarias sempre estavam abarrotadas de encomendas, principalmente se estavam próximas as festas da padroeira, Nossa Senhora das Neves, do Natal e do Ano bom. Nessas épocas, era comum o rapaz encomendar o corte e costura de um novo conjunto composto de paletó com colete e calça [...] (CHAGAS, 2004 p. 121).

A segunda variável postulada para explicar a oferta de emprego ao garoto Santa Rosa, no setor de contabilidade do Tesouro Estadual, é a influência de seu padrinho. Membro de uma tradicional família da cidade (os “Ferreira Soares”), o Sr. Thomaz Ferreira Soares, casado com a Sra. Amélia Soares (carinhosamente chamada por parentes e pessoas próximas como *Mãe Lindoca*), com quem teve um filho chamado Acácio (Sula), era funcionário/tesoureiro de carreira em um banco, na Cidade da Parahyba.

Conforme Galliza (1993, p. 91), desde o Império o setor bancário expandia-se, principalmente no período republicano:

A Paraíba não assistiu à instalação de filiais de bancos estrangeiros, mas aqui residiam representantes de vários estabelecimentos bancários inglês, alemão, italiano e francês. A função desse ramo de capitalismo estrangeiro era a de servir de intermediário entre as praças comerciais estrangeiras e o Brasil, para os empréstimos federais e estaduais.

Segundo observa Galliza (1993), o primeiro banco instalado no estado da Parahyba deveria ter sido (em 1913) o dos proprietários, Dr. Hans e Manuel de Carvalho Júnior, pois foram, inclusive, estimulados pelo poder público por meio do Decreto nº 669, que versava sobre a isenção dos impostos (municipais e estaduais) cobrados durante 15 anos — sua inauguração facilitaria a movimentação na praça cambial do estado e supriria a falta de investimentos nacionais. Contudo, houve significativa alteração na atmosfera cambial com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e, como as principais nações que detinham as matrizes dos principais bancos mundiais entraram em conflito, a escrituração mercantil do desejado banco acabou não saindo do papel.

Logo, apenas em 1916 é que a Paraíba viria a inaugurar seu primeiro banco (uma filial do Banco do Brasil no estado) — até então, o capital mercantil do estado era majoritariamente manipulado por empresários estrangeiros. Assim, atividades aduaneiras de exportação algodoeira essenciais à economia local ficavam sob a égide de firmas estrangeiras, a exemplo

da francesa *Cahan Frères & Cia* (fundada em 1864), que, contando com filiais em Guarabira e Mamanguape, monopolizava o comércio externo da Paraíba (GALLIZA, 1993, p. 87).

Essa dinâmica de modernização do mercado cambial acabaria, inclusive, gerando outra vertente que, por tangenciar a trajetória de Santa Rosa, também interessa à presente pesquisa, afinal a função do Sr. Tomaz Ferreira (seu padrinho) no banco certamente pode ter influenciado tanto o ofício do afilhado, como também oportunizado vaga no setor de contabilidade do governo estadual. Assim, uma confortável situação representada pela obtenção do emprego no mesmo setor do padrinho poderia ter dado início à sua vida no funcionalismo público da Cidade da Parahyba em 1923.

A terceira variante refere-se à possibilidade de sua rede (direta e indireta) de amigos ter proporcionado um caminho confortável para a inserção em seu primeiro emprego. Nesse sentido, uma memória do tempo em que Santa Rosa trabalhou no Tesouro Estadual (registrada pelo jornalista Luiz Pinto, com quem Santa Rosa não tinha amizade, mas mantinha relações de proximidade pelo fato de trabalharem na mesma repartição pública) ajudaria a endossar essa suposição. De fato, o jovem Santa Rosa contou com uma importante rede de amigos no âmbito social que correspondia à sua função no setor de contabilidade.

Nessa época, o funcionário público Santa Rosa caminhava cotidianamente da parte baixa da cidade (onde ficava sua casa) até a Rua da Direita (atual General Osório), de modo que o íngreme percurso desse trajeto (a Ladeira da Borborema) certamente fazia parte do caminho que o levava ao trabalho. A repartição pública onde trabalhou até a década de 1930 ficava localizada ao lado do prédio eclesiástico do Convento de São Bento.

No tempo de Santa Rosa o transporte da cidade era precário, sendo o horário de funcionamento até às 16h. Contudo, com o alinhamento das ruas e novos trilhos implantados pela *Companhia Ferro-Carril Parahybana* (que inaugurou, em 1896, o bonde movido a tração animal) o horário de transporte foi ampliado. Já o bonde elétrico foi inaugurado em 1913, o que, em tese, não modificou a qualidade do serviço de transporte, sendo corriqueiramente denunciado por não funcionar.

O fato de ser elétrica, não assegurou aos paraibanos, um transporte confortável e rápido, as máquinas eram obsoletas e usadas, o que contribuía para que não trafegassem na velocidade desejada nem significassem o domínio sobre a tecnologia da época. Mesmo dispondo de um serviço de transporte elétrico, a Cidade da Parahyba seguia a passos lentos e, seu processo de modernização assim, se diferenciava das demais capitais brasileiras, onde a implementação da infraestrutura urbana se fez mediante a incorporação da inovação tecnológica” (CHAGAS, 2004 p. 77).

O ideal de *moderno*, no que concerne à circulação da cidade, é circunscrito à construção, manutenção e ampliação de ruas, “[...] correções de alinhamento, alargamento das principais vias, aberturas de ruas, ligação entre ruas existentes (mais de 1.900 metros de extensão) e embelezamento de trechos degradados [...]” (VIDAL, 2004, p. 22).

Até a década de 1910, o que predomina no cenário geracional de Santa Rosa são matas e florestas campais que formam o aspecto bucólico, além de ruas sem calçamento, que promoviam (sobretudo no tempo invernos de chuvas) um lamaçal quase impenetrável, emperrando os carros de boi que faziam o transporte de pessoas e mercadorias nas estreitas ruas da cidade. O meio de transporte foi pautado como preocupação maior, sendo o bonde de tração animal o primeiro serviço a ser implantado pelos governantes paraibanos, no final do século XIX (em 1896), atendendo, assim, a população de habitantes citadinos (MEDEIROS, 2013).

Sendo assim, ao relembrar em tom nostálgico de sua experiência no tempo em que Santa Rosa era morador e funcionário público, Pinto o descreve como alguém de distinção, sobretudo por sua relação de amizade com membros da elite paraibana nos anos 1920 (a exemplo de Aloísio França e Luís França, os “meninos do Tesouro”).

Conheci-o, já se vai muitos anos! Éramos tão jovens... O mundo uma incógnita, um poço de ilusões, um marco de esperança. Seu apelido na época era Bonzinho. Íntimo de Aloísio França, de Luís França, os meninos do Tesouro do Estado. Na vida da Paraíba trabalhamos todos no tesouro do Estado na minha velha província, entre os paredões lendários do velho Convento de S. Bento, onde funcionava aquela repartição estadual. (PINTO, 1956, p. 03).

Para uma melhor compreensão do Santa Rosa funcionário público do Tesouro Estadual, contudo, faz-se necessário acionar um outro personagem. Nascido na Cidade da Parahyba (em 7 de outubro de 1897) e oriundo de família da elite paraibana, Ademar Victor de Menezes Vidal⁴⁸, que ocupou diversos cargos na esfera jurídica da República, chegando a atuar como procurador da República durante o governo de Solón Barbosa de Lucena (1920-1924) e como secretário de Interior e Justiça e Segurança no governo de João Pessoa (1928-1930), mantinha uma relação de apadrinhamento com o jovem Santa Rosa.

Morador da Cidade da Parahyba, e, conforme mencionado, oriundo de uma família da elite (atuante no ramo jornalístico), Vidal detinha capital (político e social) suficiente para

⁴⁸ Além das atribuições com a toga, realizou pesquisas de referência acerca da cultura negra popular paraibana. Ver: ROSA, Maria Nilza B. **Usos, costumes e encantamento:** a cultura popular na obra de Ademar Vidal. [Volumes I e II]. João Pessoa: UFPB, 2006. (Tese de Doutorado em Letras).

influenciar na política burocrática que determinava o preenchimento de vagas de emprego. Dessa maneira, numa nota-homenagem intitulada “O autodidata” (publicada em 13 de dezembro de 1956 no jornal *O Norte*), Vidal menciona ter agido politicamente em benefício de Santa Rosa, o que teria resultado na mobilidade social do personagem principal da presente dissertação.

[O] Paraibano da rua Direita [em verdade rua do Barão de Passagem], atual Rua da Areia], era lá onde me habituei a vê-lo com os desenhos que mostrava, trabalhando no serviço público do Estado e, anos depois, ocasionalmente me encontrando com o poder nas mãos sua situação fora melhorada como funcionário do Abastecimento de Água.⁴⁹

O dilema de uma vida para Santa Rosa, mencionado por Vidal no trecho em que descreve como se habituou “[...] a vê-lo com os desenhos que mostrava, trabalhando no serviço público do Estado [...]”, estaria, portanto, associado à rotina de uma vida enquanto funcionário público que tinha sua paz bagunçada pelo desejo de ser artista, na medida em que sua vida artística competia com as responsabilidades inerentes à sua atuação como contador. Sendo assim, a lembrança de Vidal é um convite para que possamos compreender o sujeito histórico negro e o impasse existente entre a busca por uma estabilidade financeira, haja vista ser ele arrimo de família, e a vontade em pleitear a vida artística.

De acordo com o que pôde ser visto nesse trecho escrito em 1956 por Adhemar Vidal, portanto, sua influência enquanto procurador foi marcante na trajetória do funcionário Santa Rosa. Com efeito, ao assumir a pasta de Secretário do Interior e Segurança (1928), no breve governo de João Pessoa Cavalcanti (1928-1930), Vidal pôde amparar o noviço funcionário público com imediata promoção, mesmo devido ao fato deste último acumular pouco tempo na função dos serviços no Tesouro Estadual.

Ainda a esse respeito, cabe mencionar que, ao esquadrihar a documentação pertencente ao Arquivo Estadual do Governo do Estado da Paraíba, identificamos, no setor de contabilidade da Companhia de Água, uma lista de pagamento dos vencimentos dos empregados nas Obras Públicas (Saneamento e Indústria Pastoril). A partir daí, pôde-se constatar que o funcionário Tomás Santa Rosa Jr., lotado no departamento de Saneamento Básico do Estado, se encontrava na função de contador e arrematava mensalmente 300\$000 (trezentos mil réis).

⁴⁹ VIDAL, Ademar. *O Autodidata*. **O Norte**, João Pessoa, p. 2, 13 dez. 1956.

Figura 11 – Tabela do Tesouro Estadual | Pagamentos.

Credite-se *à* *Reserva*
pelo quantum de R\$ 12.333,999
 Tesouro do Estado, em 21 de julho de 1928
 nº 20
Exercício de 1928

Certifico que o sr. Thesoureiro Maximiano Aureliano Monteiro da Franca Filho pagou, em minha presença, os vencimentos relativos aos empregados do **OBRAS PUBLICAS, SANEAMENTO**, IND. PASTORIL, a importância de R\$. 12.333,999.

Imprensa Oficial — Paraíba — 1928

OBRAS PUBLICAS		
1	José Francisco de Lima Mindello (dr)	710\$000
2	João José da Silva	305\$000
3	Ryren Brayner Nunes da Silva	250\$000
4	Alfrêdo da Silva Pires Ferreira	305\$000
5	Francisco Antonio Fernandes	190\$000
7	Mancel Galdino da Silva	108\$333
		1.868\$999
SANEAMENTO		
9	Francisco de Gouveia Moura (dr)	1.500\$000
10	Innocencio Antonio de Oliveira	400\$000
11	Francisco de Paula Peregrino de Araújo	360\$000
12	Joaquim Pinto Coelho	500\$000
13	Oscar de Azevedo Brandão	600\$000
14	João Martins Loureiro	300\$000
15	Chromacio de Oliveira Cavalcanti	300\$000
16	Thomas Santa Rosa Junior	300\$000
17	Severina Ferreira da Silva	300\$000
	Araceli Passa Baptista	250\$000
		4.810\$000
		1.868\$999

Fonte: Arquivo Público Estadual da Paraíba (APEPB).

De acordo com Barsante (1982), em 1928 Santa Rosa substituiu Oscar de Azevedo Brandão na gerência de contabilidade, secção que trabalhava desde 1923. Ao recapitular o procedimento que possibilitou tal façanha, Ademar Vidal relembra que, ao se encontrar com o “[...] poder nas mãos sua situação [a de Santa Rosa] foi melhorada como funcionário do Abastecimento de Água” [...] ⁵⁰. Desse modo, o jovem Santa Rosa (com apenas 19 anos de idade) passa a ocupar a Chefia Geral da Contabilidade da Repartição do Saneamento da Paraíba, ganhando o dobro do valor (600\$000). Parecia, assim, que forças alheias à sua própria vontade haviam contribuído para que ele cristalizasse uma vida financeira equilibrada.

No entanto, a atmosfera política do país atravessaria cisões na República oligárquica ⁵¹, cujo epicentro poderia ser representado pelas Eleições de 1930.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Importante definição do termo é realizada por Resende: “[a] denominação de República oligárquica, frequentemente atribuída aos primeiros 40 anos da República, denuncia um sistema baseado na dominação de uma minoria e na exclusão de uma maioria do processo de participação política. Coronelismo, oligarquia e política dos governadores fazem parte do vocabulário político necessário ao entendimento do período republicano em análise.” (RESENDE, 2019, p. 87).

A tessitura político-econômica do Brasil do início do século XX pode ser evidenciada, em sua dimensão global, pela crise econômica mundial de 1929, desencadeada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque. O *crash* acarretou o desmantelamento das vendas do principal produto nacional (o café), ao mesmo tempo em que a política nacional se encontrava colapsada pelas dissensões entre os apoiadores do governo do presidente Washington Luís, tanto por parte dos constitucionalistas liberais (representados pela classe média de São Paulo), como pelos tenentes nacionalistas, cujo discurso era o do antipolitismo. Assim, estava montado o cenário para o esmorecer do conchavo político que alinhava a alternância da cadeira da presidência hora pela oligarquia paulista, hora pela mineira — mecanismo que ficou conhecido como “política do café com leite”.

Logo, com o terreno fértil para outro projeto de governo, Getúlio Vargas encabeça a chapa da oposição, contrariando os anseios dos correligionários paulistas e mineiros. Essa investida motivou a formação da chapa que lançava o republicano paraibano (sobrinho do ex-presidente Epiácio Pessoa) João Pessoa (atual nome da cidade natalícia de Santa Rosa) como candidato à vice-presidência.

Porém, com a abertura das urnas, o que ficou registrado foi a vitória do paulista Júlio Prestes (candidato do presidente Washington Luís). Dessa forma, parecia que esse cenário apontava para mais um mandato da situação. Mas um acontecimento pessoal entre o vice da chapa getulista e o jornalista Luís Dantas, que resultou no assassinato de João Pessoa, foi capitaneado pelos correligionários de Vargas como um golpe — fato esse que, somado às denúncias de fraude na contagem dos votos, propiciou o endosso para a impugnação de Prestes.

Assim, Getúlio Vargas chega ao poder, em 1930, e sete anos depois implementa o Estado Novo (1937), decretando o fechamento de partidos e correlações políticas, a exemplo da ANL (Aliança Nacional Libertadora), da qual Santa Rosa, indiretamente, fez parte na medida em que foi ele cofundador do *Clube de Cultura*, instância cultural filiada à ANL que tinha entre outros objetivos, realizar espaços de debates, exposição acerca da arte social. De viés comunista o Clube, nos leva, a propósito, a perceber o engajamento político deste intelectual negro, como veremos posteriormente, acaba colaborando para uma maior compreensão a respeito de seu posicionamento político-ideológico, uma vez que a referida Aliança difundia, em nível nacional, ideias comunistas.

Desta feita, na medida em que a República oligárquica vê em seu horizonte o desmonte do acordo entre Minas Gerais e São Paulo para alternância da cadeira presidencial, a candidatura do gaúcho Getúlio Vargas, que conta com o apoio da coligação partidária Aliança Liberal, entra

em pauta. De acordo com Pandolfi (2013, p. 16), as pautas dessa coligação no Brasil republicano foram:

[...] reformas no sistema político, a adoção do voto secreto e o fim das fraudes eleitorais. Pregavam anistia para os perseguidos políticos e defendiam direitos sociais, como jornada de oito horas de trabalho, férias, salários mínimo, regulamentação do trabalho das mulheres e dos menores. Propunham também a diversificação da economia, com a defesa de outros produtos agrícolas além do café, e diminuição das disparidades regionais.

Nesse contexto, Santa Rosa é categórico ao acompanhar uma mobilização de correligionários liberais em seu espaço geracional. Em carta enviada em 1929 ao amigo Simeão Leal, Santa Rosa vislumbra uma atípica atmosfera política. Por seu registro epistolar é possível avaliar sua inclinação política, e também sua percepção acerca da efervescência política que agitou ruas e praças da Cidade da Parahyba. Na ocasião, o afro-paraibano emitiu as seguintes impressões sobre o fato:

A cidade de pacatos burgueses que se tem agitado, à brados de entusiasmo pela politica dos liberais [...] É de ver e pasmar, a revelação subconsciente que estão fazendo do tal a frenesi de manifestações [...] Passou aqui uma caravana de universitários gaúchos e cariocas promoveu magníficas "meeting 's" e conferências, por via das grandes qualidades neutras de seus representantes [...] Foi um ponteuoso momento esse em que toda a população acabava, fremia, vivia. Espetáculo realmente inédito à olhos nativos [...] (SANTA ROSA, 1929, p. 2).

Nesse nevoeiro de incertezas, tanto na política em âmbito nacional⁵² quanto na atmosfera local, Vidal não conseguiu colaborar com maiores influências nos objetivos de Santa Rosa. Dessa maneira, o desejo de seguir em viagem rumo à cidade-capital (alimentado desde a juventude) — essa ânsia em vivenciar eventos, os salões, as exposições que dão forma ao que ao campo artístico da cidade carioca — continuou presente. Por ora, ele, Santa Rosa teve que se contentar com os aspectos que disseminam uma demasiada vontade de migrar para o sul/sudeste, algo que certamente atingia não somente a ele, até porque, assim como ele, outros

⁵² A respeito dos acontecimentos relativos ao desdobramento do movimento de 1930, cabe ressaltar que seu vértice central foi, de fato, o assassinato (em 26 de julho) do governador paraibano (candidato à vice-presidência na chapa de Getúlio Vargas) João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque. Apesar de seu algoz, o advogado João Dantas, ter sido motivado por uma desavença *peçoal* ao desferir um tiro fatal no peito da vítima em plena luz do dia (na confeitaria *Glória*, na Rua Nova, cidade do Recife), esse fato acabou sendo capitalizado por correligionários de sua base aliada numa manobra de superdimensionar o assassinato, ao apontá-lo como um crime *político*. Como é sabido, a campanha criada em torno do infeliz incidente foi o estopim para que fosse desencadeado um golpe militar, que culminou com a queda do então presidente Washington Luís e a criação de uma junta governamental.

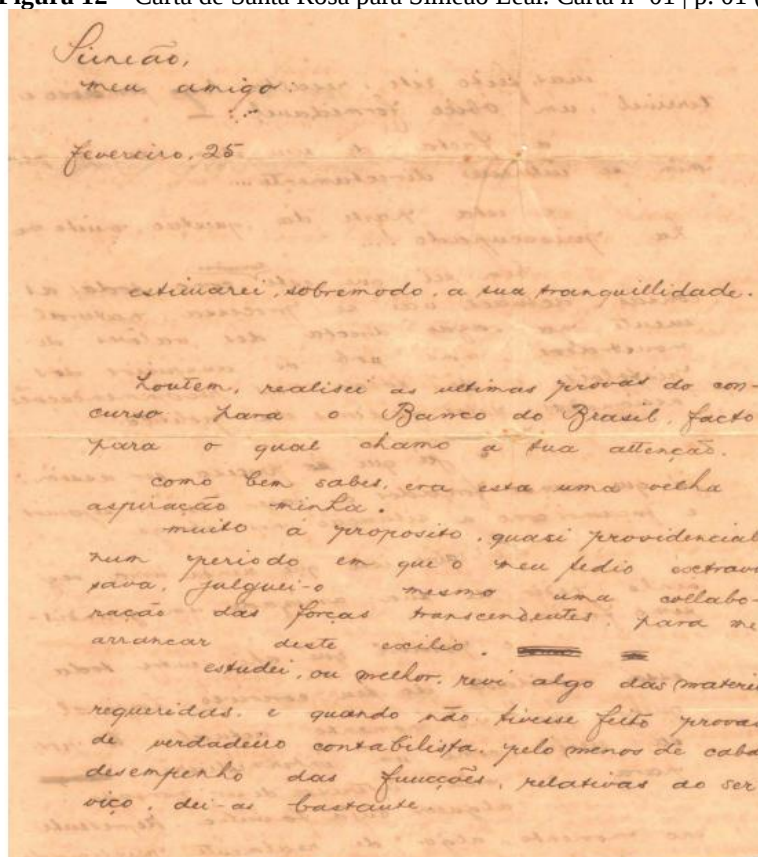
intelectuais e artistas nordestinos de seu tempo que buscaram a atmosfera de transformações vivenciada no espaço da cidade-capital. É o que aponta Miceli (2001, p. 77), para quem:

[as] décadas de 1920, 1930, 1940 assinalam as transformações decisivas no planos econômicos (crise do setor agrícola voltado para exportação, aceleração dos processos de industrialização voltados para a urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia etc.), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privados etc.), político (revoltas militares, declínio político das oligarquias agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial etc.).

Vivendo numa conjuntura marcada pelo surto da industrialização, por medidas de modernização e pela expansão das instituições artísticas, Santa Rosa buscou, dentro do que pode avaliar como sendo o ideal, alcançar o objetivo de desembarcar na cidade-capital (Rio de Janeiro). Para tanto, se lançou numa estratégia que, dando certo, seria o seu passaporte para alcançar seu obstinado destino, assim como o impulsionar para outros ares, para além da pacata Cidade da Parahyba, que passou a chamar pela alcunha de “exílio”.

Sendo assim, o concurso prestado para ingressar no Banco do Brasil foi o artifício adotado para resolver de uma só vez as questões relativas à viagem e à garantia de uma estável e salutar condição financeira. Nesse sentido, um capítulo interessante de sua trajetória é, de fato, esse momento em que se submete ao processo do concurso, realizando provas. E assim o fez por duas vezes, provavelmente por não acreditar que pelo caminho natural do referido certame iria concretizar o seu objetivo, passou a flertar com outras glebas. É esse o assunto central da carta enviada a Simeão Leal.

Figura 12 – Carta de Santa Rosa para Simeão Leal. Carta nº 01 | p. 01 (1931)

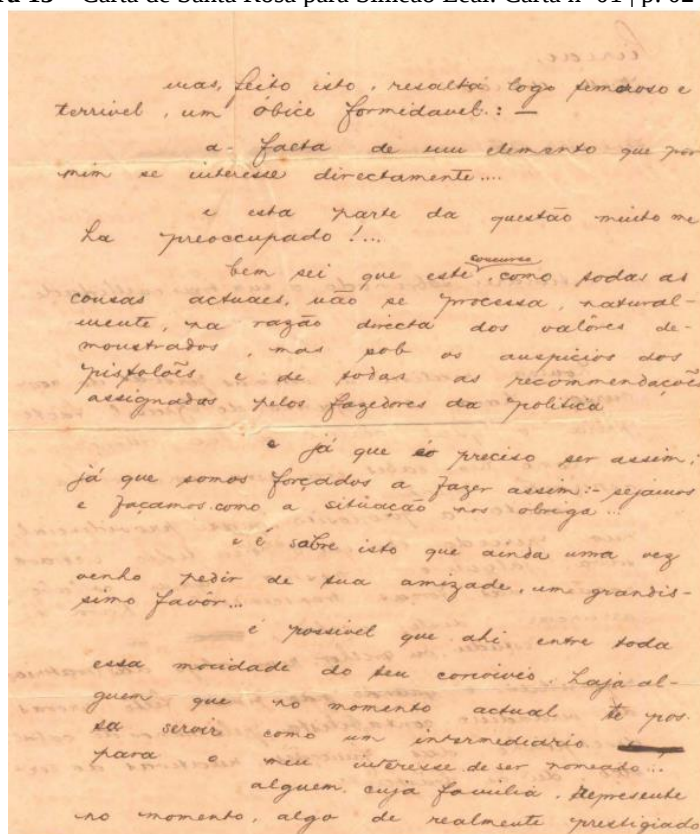


Fonte: NDIHR/UFPB.

Nessa missiva, o jovem Santa Rosa deixa ainda mais entendível certa aspiração de desejo em se aventurar na atmosfera cultural da cidade-capital, por meio, obviamente, do concurso para o Banco do Brasil: “Ontem realizei as últimas provas do concurso para o Banco do Brasil. Facto para o que chamo sua atenção. Como sabemos essa é uma aspiração minha [...] julguei mesmo uma colaboração de forças transcendentais para me arrancar deste exílio [...]” (SANTA ROSA, 1931, p. 1).

Santa Rosa relata como pretende sair de sua atmosfera natal e partir em busca de uma ambiência mais conveniente às suas ambições artísticas. Conforme mencionado anteriormente, Santa Rosa visou na mesma oportunidade de ser inserido na carreira pública no Banco do Brasil a possibilidade de vivenciar um contexto propício para desenvolver o seu projeto de uma vida artística.

Figura 13 – Carta de Santa Rosa para Simeão Leal. Carta nº 01 | p. 02 (1931)



mas, feito isto, resalta logo penoso e
terrível, um óbice formidável: —
a falta de um elemento que por
si não se interessa directamente...
e esta parte da questão muito me
há preocupado!...
Bem sei que este ^{concurso}, como todas as
coisas actuaes, não se processa, natural-
mente, na razão directa dos valores de-
monstrados, mas sob os auspícios dos
pistolões e de todas as recomendações
assignadas pelos fazedores da política
e já que é preciso ser assim;
já que somos forçados a fazer assim: — sejamos
e façamos como a situação nos obriga...
e é sobre isto que ainda uma vez
venho pedir de sua amizade, um grandis-
simo favor...
é possível que ahi entre toda
essa novidade do seu convívio haja al-
guem que no momento actual te pos-
sa servir como um intermediário ~~de~~
para o meu interesse de ser nomeado...
alguem cuja família represente
no momento, algo de realmente prestigiado

Fonte: NDIHR/UFPB.

Parecia que tudo daria certo, afinal, ao assegurar seu lugar no serviço público (por meio do Banco do Brasil), iria poder vivenciar os principais corredores do mundo artístico. Ledo engano. Foi aí que passou a vislumbrar uma alíquota de capital social que pudesse ser proveitosa quanto a sua aprovação, já que, para ele, o *modus operandi* da cultura política existente em seu tempo obedecia aos critérios políticos da *nomeação*, e não do *mérito*. Assim, Santa Rosa se inclina na busca de intermediários/“pistolões”, e aciona sua rede de sociabilidade para promover empreendimento tático à sua aprovação.

[...] [Bem] sei que este concurso, como todas as cousas actuaes, não se processa, naturalmente, na razão directa dos valores demonstrados, mas sob os auspícios dos pistolões e de todas as recomendações assignados pelos fazedores da política e já que é preciso ser assim; já que somos forçados a fazer assim: — sejamos e façamos com a situação nos obriga [...] E é sobre isto que venho pedir de sua amizade, um grandíssimo favor [...] É possível que ahi entre toda essa novidade do seu convívio haja alguém que no momento actual te possa servir como um intermediário para o meu interesse de ser nomeado... Alguém cuja família representa no momento, algo de realmente prestigiado que seja um factor, no cenário ambiente, de relevo e de força irradiante [...]

(SANTA ROSA, 1931, p. 2).

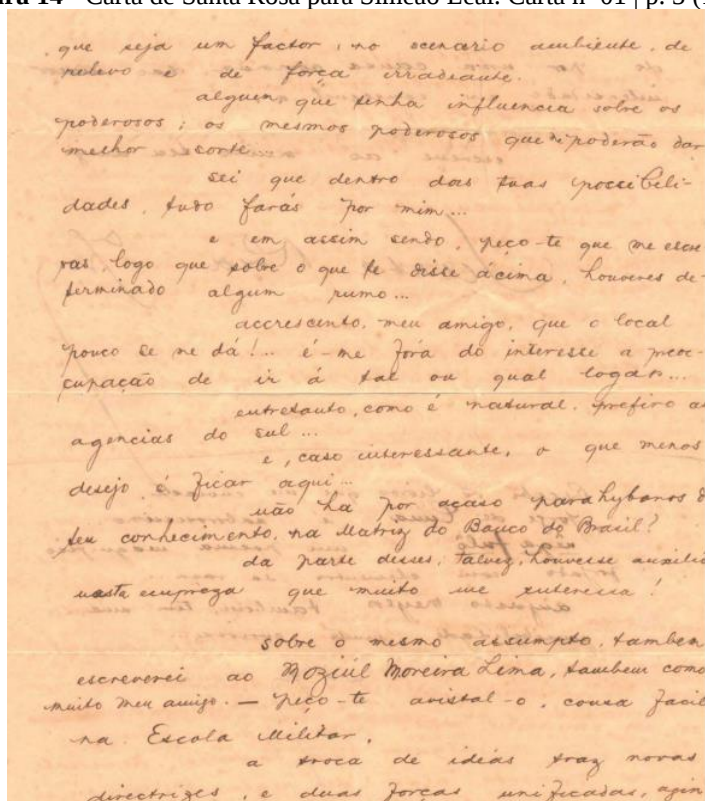
Fica evidente, dessa forma, a desilusão de Santa Rosa acerca da aprovação no concurso por “vias legais”. Por isso, ainda que por um caminho arduo traçado pelos *fazedores* da política, não perdeu de vista sua tática em tornar real o objetivo obstinado. Ademais, a leitura de sua correspondência também revela o quanto, por um lado, sua consciência ética oscila em denunciar uma estrutura, ao mesmo tempo em que, por outro, também tende a se culpabilizar por fazer uso da mesma. Além disso, também é notória a influência de Simeão Leal no que concerne ao empreendimento de contribuir para sua mobilidade social.

A matriz do Banco do Brasil, localizada na cidade-capital (Rio de Janeiro), era, sem dúvida, o itinerário perseguido por Santa Rosa. Sua prioridade em sair da cidade da Parahyba e partir em direção ao sul como funcionário do Banco do Brasil tornou-se ainda mais notória quando ele, deixando de lado qualquer formalidade, passou a clamar (segunda página da carta/pedido) de maneira mais direta por

[alguém] que tenha influência sobre os poderosos, os mesmos poderosos que poderão dar melhor sorte [...] Acrescento, meu amigo, que o local pouco me dá! ei-me fora do interesse ir a tal ou qual lugar. Entretanto como é natural, prefiro as agências do sul. É caso interessante, o que menos desejo é ficar aqui. Não há por acaso parahybanos do seu conhecimento na Matriz do Banco do Brasil? (SANTA ROSA, 1931, p. 3).

A obsessão de chegar ao seu objetivo fez com que Santa Rosa acionasse, ao mesmo tempo, Simeão Leal e outro influente amigo — o gaúcho Moziul Moreira Lima, que na época esteve na Escola Militar, certamente, enquanto tenente do Exército. Nos anos 1950 é possível identificá-lo enquanto membro conselheiro da Associação de Ex-combatentes do Distrito Federal (Rio de Janeiro), já com a insígnia de major. Com isso, a estratégia de Santa Rosa é gerar duas forças de influência para efetivar sua meta de ser nomeado como funcionário do Banco do Brasil na Região Sul do país.

Figura 14 - Carta de Santa Rosa para Simeão Leal. Carta nº 01 | p. 3 (1931)



que seja um factor, no scenario ambiente, de
relativo e de força massante.
alguem que tenha influencia sobre os
poderosos; os mesmos poderosos que poderão dar
melhor contê...
sei que dentro das tuas possibilidades,
faro farás por mim...
e em assim sendo, peço-te que me elen-
ras logo que sobre o que te disse acima, houveres de-
terminado algum rumo...
acrescento, meu amigo, que o local
pouco se me dá!... é-me fora do interesse a preo-
cupação de ir á tal ou qual logar...
entretanto, como é natural, prefiro as
agências do sul...
e, caso interessante, o que menos
dejo, é ficar aqui...
não há por acaso para hybano e
seu conhecimento, na Matriz do Banco do Brasil?
da parte deus, talvez, houvesse auxilio
neste emprego que muito me interessaria!
sobre o mesmo assumpto, tambem
escreverei ao Mouzil Moreira Lima, tambem como
muito meu amigo. — Peço-te avisar-o, com a facilidade
na Escola Militar,
a troca de ideias traz novas
directrizes, e duas forças unificadas, agem

Fonte: NDIHR/UFPB.

De todo modo, mesmo que não tenhamos uma comprovação que confirme se houve a intermediação de Simeão Leal ou de Mouzil Moreira (para quem diz em carta que escreveria), o fato é que, em 1932, Santa Rosa é aprovado no concurso e passa a ser contador do famigerado Banco. Porém, todo o esforço anteriormente narrado não foi o bastante para que Santa Rosa tomasse posse na agência matriz do Banco do Brasil, localizada na cidade-capital (Rio de Janeiro), sendo ele nomeado para a capital da Bahia, Salvador. Por lá escreve um livro sobre contabilidade, que não tivemos acesso até o presente momento, logo em seguida, no mesmo 1932, Santa Rosa consegue transferência para a cidade de Recife.

Ao que se indica o cabedal que ganha não dava para suprir suas despesas e da família, que levou para morar. Assim, mais uma vez, aciona seu amigo Simeão Leal (por quem alimentou uma amizade que durou toda uma vida), com quem pôde desfrutar do seu intermédio para uma série de funções — entre elas, a aquisição de livros e informações sobre a atmosfera artística da capital do país entre 1927 e 1932.

Em Recife, Santa Rosa taticamente parece observar as oportunidades. Em uma delas, buscou se beneficiar de uma vaga em sua agência, ocorrida devido às consequências dos vultos políticos da década de 1930, que assolava e recalibrava o *modus operandi* da governança

republicana. O referido conteúdo é trecho de uma carta enviada ao amigo Simeão, em novembro de 1932:

Figura 15 - Carta de Santa Rosa para Simeão Leal Carta nº 02 | p. 01 (1931)

Meu caro Simeão:

novembro.

Lhe escrevo tão sem jeito, que dispense até os meus preambulos acerca da qualquer coisa, para entrar no assunto direto.

Vou pra V. assim como quem entra numa casa de amigo e barafusa ta tudo, da sala pedante de visitas aos quartos de dormir.

Acontece porém que me anda sempre uma pontinha de má desconfiança, de menino que fez alguma bulha e volta assim pra não parecer que foi ele.

Mas,

Acontece que é a meu respeito, coisa de meu interesse, e basta isso pra peiar-me as idéas, e reter-me um modo que queira exprimir que não podendo ser não tem nada não.

Aqui acaba de ser preso um Caixa do Banco implicado no último movimento revolucionário. Como se comenta, ele, que se chama de Fábio Azeredo Coutinho, não voltará ao Banco. E eu pensei que a desgraça dos outros se transforma em benefício para muitos, também. Pensei que pudesse ser um benefício pra mim. Pensei em muitas coisas mais. Em uma pessoa que por intermédio de outras pessoas, me conseguisse isso. Imagina que são 1:200\$000 por mês.

Pensei em V. Confesso que me repugnou incomodá-lo em coisa tão desagradável: pedir. Mas como pedir para os outros é mais fácil, resolvi lhe mostrar essa idéa.

Me lembrei do Rui Carneiro. Mas talvez ele não se lembre de mim. Seria inútil. É possível que V. tenha conseguido a amizade de algum sujeito importante, ou do filho do mesmo. Tudo isso serve. É quanto às coisas que são 1:200\$000 por mês... Me lembro logo de livros vindos diretamente da França, magazines, revistas de arte, etc.

Sai que é difícil pra V. Mas sei, também, que o que V. puder fazer. Vendo uma oportunidade assim, o que eu não queria ter era remorso de não ter feito nada, não ter dito uma palavra para conseguir.

O que V. puder fazer, faça.

A minha situação aqui tem sido de grande dificuldade, apesar de estar com a minha família aqui. Com 400\$000 nada posso fazer.

Tenho as vezes uma revolta profunda de tudo isso que me cerceia como uma parede de sarcófago, e fazer como Rimbaud.

Rir. Sair sem dizer nada para muito longe. Meter as sentimentalidades que são incomodas para quem quer enfrentar a vida incerta de amanhã. Mas já estou bastante convicto de que não posso essa maravilhosa virtude de aventureiro... Com todos os amargos revesses que me tem surtido, já bastavam para que eu tivesse seguido o rumo indeciso de qualquer barco.

Sufoco aqui todos os meus sonhos anteriores. Recife é sem dúvida uma cidade sem probabilidades.

O que V. fizer, ainda que inútil, lhe agradeçarei de coração o seu muito amigo

Santa Rosa

Fonte: NDIHR/UFPB.

Buscando se beneficiar do desligamento de um servidor, e assim o substituir, ele, Santa Rosa tenta com Simeão o contato de um notório personagem da história política paraibana, Ruy Carneiro. O futuro governador da Paraíba (1940 – 1945), e senador em quatro mandatos (1950 – 1970), na época, detinha uma influente ocupação no Banco do Brasil. Assim, Santa Rosa vislumbra o cargo que triplicaria sua renda. Especula, inclusive, com que irá gastar tal quantia. Em carta, diz:

Aqui acaba de ser preso um Caixa do Banco implicado no último movimento revolucionário. Como se comenta ele que se chama Fábio Azeredo Coutinho, não voltará ao Banco. E eu pensei que a desgraça dos outros se transforma em benefício para muitos, também. Pensei que pudesse ser um benefício para mim. Pensei em muitas coisas mais. Em uma pessoa que por intermédio de

outras pessoas, me conseguisse isso. Imagina que são 1:2000\$000 por mez. Pensei em V. Confesso que me repugnou incomodar-te em cousa tão deselegante: pedir. Mas como pedir para os outros é mais facial, resolvi lhe mostrar essa ideia. Me lembrei do Rui Carneiro. Mas talvez ele não se lembra de mim. Seria inútil. É possível que v. tenha conseguido aí amizade de algum sujeito importante, ou do filho do mesmo. Tudo isso serve. E quando me lembro que são 1:200\$000 por mez....me lembro logo de livros vindos diretamente da França; magazines, revistas de arte etc. Sei que é difícil. Mas sei, também que o que você puder fará. Vendo uma oportunidade assim, o que eu não queria ter era remorso de não ter feito nada, não ter dito uma palavra para conseguir. O que v. puder fazer, faça. A minha situação aqui tem sido de grande dificuldade, apesar de estar com a minha família aqui. Com 400\$000 nada posso fazer. Tenho as vezes uma revolta profunda de tudo isso que cerca como uma parede de sarcófago, e fazer como Rimbaud. (SANTA ROSA, 1931, p. 01)

As tentativas para alcançar a tão almejada transferência à agência matriz do Banco do Brasil, e assim consolidar a inserção na atmosfera artística carioca, não dão o resultado esperado. Tanto é que, aparentemente impaciente, ele, Santa Rosa buscou uma última investida: a solução:

[...] Como lhe avisei na última carta. Estou transferido [de Recife para para] Maceió. Devendo seguir amanhã, 18, pelo “ITAPÁ”. Não imagina V. a minha decepção diante dessa perspectiva estéril de viver num meio que não comporta as minhas inspirações. Todas as minhas forças desaproveitadas, quando ainda tenho um grande entusiasmo diante da vida e do futuro. Compreende V. a minha angustia ao ver a dissolução de ideias que constrói com esforço e energia, através as várias contingências opressoras. E assim é que diante todos esses obstáculos, tive a audácia de pensar em ir ao Rio, continuando a viagem. Em vez de saltar em Maceió digo; e lá procurei me valer de todos aqueles que atualmente poderão fazer por mim o que necessita no momento. Procurei falar ao presidente do Banco explicando-lhe a minha situação e procura que ele consinta na minha permanência ali. Não sei se o Rui [Ruy Carneiro] está no Rio. Mas quero que V. se corresponda por carta ou telegrama, com alguém que possa me auxiliar nos primeiros momentos de minha chegada. V. compreende meu embaraço quando se trata se um meio desconhecido e quando se procura uma estabilidade de vida. Deter-me-ei aqui. V. penetrará facilmente nessa necessidade de deter-me e providenciará no que lhe peço abraços o muito seu Santa Rosa. (SANTA ROSA, 1932, p. 01).

Entrementes, Santa Rosa se insere na atmosfera artística da capital alagoana. Nela faz diversas amizades com intelectuais modernistas, tais como Rachel de Queiroz e Zé Auto, Theo Brandão. De lá recebe a notícia do “amigo de sempre” Simeão Leal, que não deu a notícia esperada, transferência para a matriz do Banco do Brasil, mas possibilitou sua ida à capital do país. Em carta Simeão, conforme apurou Oliveira (2009, p. 95), emite a última carta antes da ida de Santa Rosa ao Rio de Janeiro, em que diz:

Fostes nomeado desenhista da Comissão de Estradas vais ganhar 600 reis trabalhando perto do Ministério da aviação. O Dr. Melo teu futuro companheiro de trabalho achas que deves vir o mais rápido possível ele deseja preparar um desenho contigo para o congresso de Estradas. [...] Quanto a tua vinda ____ não te sugiro nada pois saberás o que melhor te convém. Simeão.

Enfim, Santa Rosa embarca em sua tão almejada viagem ao Rio de Janeiro. Não temos, até o presente momento, como comprovar se ele desenvolveu realmente as atividades ensinadas pela sua nova ocupação, e oportunizada por intermédio de Simeão Leal. Aparentemente o artista conseguiu adentrar no mundo da indústria gráfica. Passo esse de sua trajetória que passaremos a nos ocupar. Desta feita convido o leitor/a a contemplar a participação do personagem negro da história das artes gráficas.

Assim a experiência do personagem da história do pós-abolição Santa Rosa é possível de ser compreendida através do seu pensamento enquanto intelectual, profissional e artista do mundo das artes visuais. Nesse sentido passaremos a compreender sua trajetória a partir de suas atuações no espaço da cidade-capital, em tempos de ebulição da indústria gráfica, em que linhas se tecem compondo desenhos de uma trajetória que se entrelaça em caminhos e descaminhos de uma história de vida, vivida pelo afro-paraibano Santa Rosa.

CAPÍTULO 2 - (CENA II) SANTA ROSA E AS ARTES GRÁFICAS: ENTRE, DITOS E FEITOS ARTÍSTICOS (1930-1940)

O presente capítulo tem por objetivo compreender a trajetória e o pensamento do artista e intelectual das artes visuais, Santa Rosa. Para tanto, levamos ou levo em consideração suas impressões acerca do modernismo⁵³ e do nacionalismo⁵⁴, dois elementos imprescindíveis

⁵³ O debate historiográfico acerca do modernismo é de longa data. Vale salientar algumas perspectivas e apontamentos. Conforme aponta Resende (2016, p. 22), há um intrínseco e indissociável vínculo entre modernização e modernismo — postulado que se coaduna a presente pesquisa — de tal modo que a “[...] modernidade não poderia se concretizar no seu sentido amplo sem o processo de modernização, que requer mudanças na economia, avanços tecnológicos, predomínio da ciência e da razão prática, burocratização, organização racional do trabalho, ordem e progresso, onde o Estado atua como instituição importante na gestão do processo”. Outra pertinente e atual questão sobre a temática do modernismo na historiografia é o marco histórico que, segundo Veloso (2018), não é a Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, na cidade de São Paulo. Nesse sentido, ao levar em consideração o modernismo a temporalidade do século XIX, suplanta o marco comumente aceito sobre o tema. Em sua tese, a dinâmica histórica expressa no Manifesto Republicano de 1870 e o paradigma científico positivista ganham centralidade na compreensão do fenômeno cultural e artístico do modernismo, sobretudo em relação à representação da cultura histórica moderna. Desta feita, ela argumenta que “[...] [meio] século antes de acontecer, em São Paulo, a famosa Semana de Arte Moderna, já existia no Brasil um movimento literário e artístico que foi denominado pelo crítico e historiador José Veríssimo de ‘modernismo’. Tobias Barreto, Sílvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha destacaram-se como intelectuais que compunham esse grupo, conhecido como a ‘geração de 1870’” (VELOSO, 2018, p. 364). Por fim, explica que o modernismo não se fez homogêneo, uma vez que se deu em diferentes espaços urbanos. Relata que os regionalismos equacionam chaves que constituíram versões do modernismo e do nacionalismo. Assim, estamos em consonância com a agenda de pesquisas que extrapolam o contexto da década de 1920 e do movimento artístico como inaugural do modernismo à brasileira. Daremos atenção especial à temporalidade que marca o fazer-se do multiartista Santa Rosa, ou seja, a atmosfera artística cultural (entre 1930 e 1950) na qual o intelectual-multiartista Santa Rosa experimentou no mundo da arte, de seu tempo, sentidos do modernismo. Como outros intelectuais, encarou a vida artística enquanto aquilo que Gomes (2004, p. 82) determinou por “[...] dobrado de teórico da cultura e de produtor de arte, inaugurando novas formas de expressão e refletindo sobre as funções e desdobramentos sociais que tais formas guardariam”.

⁵⁴ Algumas explicações sobre a historiografia do nacionalismo podem ser analisadas como ponto de partida para sua compreensão. Um bom exemplo é a perspectiva do historiador Eric Hobsbawm (2013, p. 370), que alerta sobre a função social do nacionalismo e da identidade na historiografia segundo ele, o nacionalismo é o resultado de “[...] uma cultura de identidade, que se ancora no passado por meio de mitos disfarçados de história [...]”. O Brasil é oficialmente um país desde 1822. A fabricação do nacionalismo é tangenciada enquanto pauta importante da política cultural. Ao refletirmos sobre o nacionalismo no século XX estamos descrevendo o momento em que Santa Rosa esteve imerso no encadeamento do pensamento nacional, o qual foi revisto na década de 1930 pela intelectualidade brasileira para responder anseios científicos na formação de uma identidade nacional — para tanto, a nova chave interpretativa da identidade nacional levou no bojo central de sua construção a busca pelas raízes (culturais) do povo brasileiro. Para isso, na referida temporalidade, gradualmente, teorias raciais (a exemplo do darwinismo social) perderam prestígio, marcando um momento de inflexão no qual, “[...] pela primeira vez, a corrente principal do pensamento brasileiro aprendeu como rebelar-se contra a moldura dentro da qual o pensamento europeu a tinha aprisionado como numa camisa de força — e, mais importante, a rejeitar o pensamento racista” (SKIDMORE, 1976, p. 164). Vale salientar que, embora haja certo entusiasmo do brasilianista Skidmore, o que podemos evidenciar é que o “aprisionamento” do cânone do pensamento europeu, assim como as práticas da discriminação e do racismo são vigentes até os dias atuais, configurados no que Silvio Almeida (2020) tem exemplificado por Racismo Estrutural. Por sua vez, Gomes (2007) chama atenção para a tessitura do projeto varguista, salientando a importância de políticas culturais vigentes no período para a produção de uma cultura histórica do “espírito da nacionalidade”. A criação do referido constructo ideológico de unidade nacional desempenhada pelo Estado Novo buscou, segundo Gomes (2007), agir em benefício da recuperação de um passado colonial, harmônico e glorioso. Por seu turno, Oliveira (2013) enveredou a compreender o nacionalismo identificando o aparecimento, no início do século XX, de movimentos artísticos nacionais que corroboram com a evocação do nacional, a exemplo do Manifesto Pau-Brasil (1924) e do Manifesto antropológico (1924), em cujo

para o entendimento da cultura artística vivida por ele. Santa Rosa foi um sujeito histórico afro-brasileiro inserido no mundo das artes visuais, dedicado ao âmbito das artes gráficas, cenográficas e pintura. São dezenas de realizações pelas quais pincelou, idealizou e inovou através de suas linhas, formas e cores. Suas imagens representam sua maneira de ver o mundo literário e pictórico. Por isso, consideramos a análise iconográfica de imagens presentes em cinco capas de livros e cinco quadros, como caminhos para o descortinar de uma testemunha ocular de seu tempo, assim como, também, almejamos revelar fragmentos de uma trajetória afro-brasileira no mundo da arte.

Ser um artista multifacetado é uma característica comum da geração de Santa Rosa. Acompanhar sua vivência no mundo das artes gráficas e plásticas é um convite para aproximar-se do mundo artístico cultural nacional do início do século XX. O esquadrinhamento de parte de sua trajetória é perpassado por ideias do movimento modernista à brasileira, que prevaleceu hegemônico, sobretudo, entre as décadas de 1930 e 1950.

Assim, seu “fazer-se” enquanto artista gráfico e pictórico, neste cenário artístico-cultural, passa a ser nossa linha de análise, essa que é compreendida levando-se em consideração o microclima intelectual, o protagonismo artístico e a projeção do artista visual. Nas artes gráficas, por exemplo, se pronunciou com feitura para quase todas as editoras de livros, revistas e jornais na então capital do país, Rio de Janeiro. No teatro, foi distinto ao criar uma nova função dos cenários para peças e óperas. Na pintura se consagrou com a medalha de prata no concurso mais almejado pelos pintores de sua época, o Salão Nacional, sendo júri do mesmo evento e de outros de tamanha importância por anos.

O *corpus* documental analisado quanto às suas concepções sobre Arte é formado por uma série de textos de sua autoria (publicados em jornais, revistas e suplementos literários, especialmente, do meio artístico da cidade do Rio de Janeiro, entre 1930 e 1950), acessados a partir da Hemeroteca Digital, que se encontra no banco de dados da Biblioteca Nacional (BNDigital). Soma-se a ele, ainda, um conjunto de entrevistas que evidenciam suas opiniões enquanto artista e crítico de arte.

O “fazer intelectual” de Santa Rosa é identificado em *ditos* (série de explicações em artigos, entrevistas, que forma um acervo intelectual) e *feitos* (realizações artísticas que compõem um patrimônio material) que traçam linhas de uma experiência vivida pelo artista negro modernista. Os escritos do crítico de arte, Santa Rosa, sintonizam em dizeres a gama de

contexto a modernização de dispositivos de comunicação (tais como rádio, indústria editorial e cinema) foi imprescindível para a difusão de símbolos e sentidos de nacionalismos.

argumentos e idealizações, compreendidos enquanto frequências de seu pensamento e da atmosfera intelectual da qual fez parte. No mesmo sentido, seus feitos artísticos (sobretudo suas imagens cifradas em capas de livros e quadros) são caminhos por onde é possível evidenciar sua sensibilidade, criatividade, estilo e técnica, além de conteúdo (temas e motivações artísticas) pertencentes à sua dimensão político-estética. Assim, *ditos* e *feitos* soam enquanto notas que compõem a sinfonia da trajetória de vida do intelectual afro-brasileiro, Santa Rosa. Desse modo, passaremos a acompanhar o “fazer-se” do personagem da história das artes visuais. O ponto de partida é sua experiência no âmbito das artes gráficas.

2.1 Santa Rosa e o desenvolvimento das artes gráficas

Santa Rosa foi um grande defensor da profissionalização no âmbito das artes gráficas. Segundo ele, o Brasil perdia por não acompanhar a guinada que outros países davam ao desenvolver o setor, pois isso teria formado um público pouco afeito à apreensão da produção gráfica em revistas e jornais. Além disso, ele apontava que o mercado industrial das editoras também era atingido por falta de mão de obra humana.

Ainda na década de 1940 é possível evidenciar uma promissora iniciativa da imprensa carioca, que buscou atenuar uma situação de desprestígio das artes visuais. Na ocasião, se incentivava o metiê a partir da publicização de um concurso. O certame ocorrido em forma de exposição foi patrocinado pela *Revista Vamos Ler!*, dirigida pelo cearense de Ubajara, Raymundo Magalhães Jr. (1907-1981), e teve como tema “Desenho e a Imprensa Moderna”. A proposta de realizar uma exposição na Casa dos Estudantes do Brasil (Rio de Janeiro) tinha por objetivo trazer a lume outros artistas para premiar suas obras e, com isso, divulgar o ofício, assim como os artistas mais relevantes.

Foi esse um episódio da história das artes gráficas estimulado pela *Revista Vamos ler!* que teve por comum objetivo a difusão das artes gráficas e, também, da função cultural da imprensa brasileira. Merece atenção, pois movimentou o meio, possibilitando que nomes como o *designer* gráfico Santa Rosa, o caricaturista Augusto Rodrigues (1913-1993), e um chargista como J. Carlos (1884-1950), entre outros que compunham a cena da Arte, opinassem sobre o desenvolvimento e a consolidação do metiê. Assim é que assertivas divulgadas pela imprensa desenham uma conjuntura que interessa à pesquisa.

J. Carlos menciona que, diferentemente de outros países, o Brasil não valoriza o trabalho de desenhistas, caricaturistas, colaboradores indispensáveis para a imprensa moderna (“O DESENHO...”, 1940, p. 02). Já Augusto Rodrigues questiona o problema enfrentado pelos

ilustradores nacionais por conta da concorrência com os norte-americanos. Refletindo acerca da literatura infantil, ele diz: “[...] O resultado é que a nossa criança alimenta seu espírito com histórias feitas para o gosto do menino norte-americano [...]” (RODRIGUES, 1940, p. 01). O artista ainda acentua a função social das charges e caricaturas na composição crítica da cultura política. Conforme aponta Flores (2015), o humor gerado a partir do conteúdo político nas charges tem papel imprescindível quanto a compreensão da cultura política no período republicano:

Por isso, fundamentalmente para historiografia que procuraria tratar do humor político não se vincularia tanto a leituras semióticas da charge e da crônica, mas sim à apreensão dessas fontes como artefatos e bens simbólicos da luta política que se trava nas esferas e instâncias do poder relacional e institucional. (FLORES, 2015, p. 15).

Santa Rosa, por sua vez, defende a maneira pela qual jornais têm utilizado charges em sua composição visual. Para ele, ao utilizarem a “arte difícil inteligente” (charges) os periódicos atraem e incentivam o público a ler imagens. O personagem cabotino *Stanislaw Ponte Preta* que idealizou é um exemplo de como se interessou pelo espaço de charges em jornais. Diariamente, representações artísticas da atmosfera política se projetam por meio de formas extravagantes nos jornais. Conforme diz Santa Rosa, a “[...] [política], com os seus artifícios e as suas peras perversões, tem-lhe fornecido um material copioso, em que se tem exercitado a irônica e sarcástica verve dos artistas [...]” (SANTA ROSA, 1947, p. 12). Por esse ínterim, Santa Rosa ainda menciona a salubre contribuição de J. Carlos (1884-1950) e Augusto Rodrigues (1913-1993), e não deixa de transmitir certo entusiasmo quanto ao futuro da profissionalização do âmbito e ao crescimento de artistas gráficos na imprensa nacional.

Para J. Carlos, o livro *O Circo*, obra vencedora do Concurso de Literatura Infantil (1942), do certame realizado pelo Ministério da Educação, é um trabalho de referência para a história das artes gráficas. O premiado livro é de autoria textual e ilustrativa de Santa Rosa, que teria deixado pronto outro projeto de livro infantil (*Pinto Pelado*). Porém, acabou falecendo antes que este fosse concretizado. Outros dois livros foram escritos por Santa Rosa, em especial, na função de crítico de arte. Já na década de 1950 publicaria o *Roteiro de Artes* e o *Teatro Mágico*, ambos realizados pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, *Cadernos de Cultura*.

Seguindo a cartilha dos referidos artistas, Santa Rosa expõe seu pensamento acerca da penetração das literaturas infantis norte-americanas no mercado brasileiro. Sua indagação revela um posicionamento intelectual modernista nacional. Na ocasião, argumenta acerca da autenticidade e qualidade do livro nacional:

O livro infantil brasileiro tem perdido consideravelmente, essa parte de ilustração para crianças, se têm atrasado, demasiado, devido à intromissão dessas historietas, hoje tão difundidas, deformadoras das mentalidades infantis, criando um espírito turbulento e aventureiros, fora da poesia [...] Enquanto se larga assustadoramente esse manancial de historietas de uma qualidade relés, o desenho para crianças está se perdendo, tende mesmo a desaparecer, porque já não se edita mais outra coisa que não seja aquilo. (SANTA ROSA, 1947, p. 12).

Um episódio surgiu em meio à formação profissional no âmbito das artes visuais de Santa Rosa. Ainda no início da década de 1940, ele buscou qualificação fora do Brasil, um país que para ele precisaria cada vez mais investir na profissionalização. Ciente disso, o intelectual afro-brasileiro se beneficiou de sua condição já reconhecida como *designer* gráfico para se inserir na atmosfera da arte nos EUA.

Assim, Santa Rosa almejava contribuir com a produção visual nacional, na medida em que fosse a ele concedido o direito de aperfeiçoar sua prática no metiê. A partir do intercâmbio, seu anseio era atuar diretamente na evolução de projetos gráficos em jornais, revistas e suplementos literários, ou seja, em ferramentas da comunicação em massa do país da época.⁵⁵

Destarte, é pertinente ressaltar que a década de 1940 foi o período de maior estímulo à qualificação profissional, uma vez que, nesse mesmo intervalo, as artes gráficas, experienciam o surto editorial que superaqueceu o mercado. Por outro lado, chama atenção a política cultural do Brasil que, neste período era gerenciada pelo governo varguista a partir da política do Estado Novo (1937-1945), etapa em que vários aspectos da cultura e da Arte se comprometem com projetos a vertente de políticas culturais que exaltam o nacionalismo.

Foi nessa atmosfera de acordos entre a política externa do Brasil que Santa Rosa ousou qualificar-se, certamente, buscou se beneficiar da conjuntura política de aproximação entre os dois países, Brasil e Estados Unidos da América (EUA), e da égide das convenções de/para contribuições culturais resolvidas entre eles. No tempo de Santa Rosa, o campo da Arte nacional era fomentado por intercâmbio entre artistas, o que é evidenciado através de convites que seguiam a linha de mão dupla para exposições aqui e lá. (GOMES, 2007; CAPELATO, 2013). Como não havia no Brasil no início da década de 1940 uma instituição que pudesse suprir os

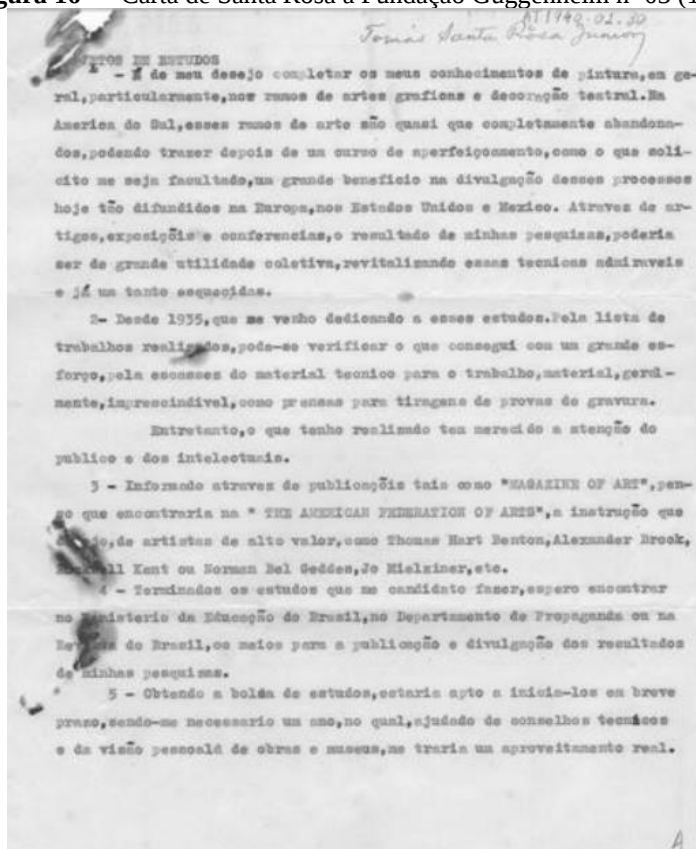
⁵⁵ De acordo com Raymond Williams (2011), o novo cenário econômico-cultural inaugurado esteve circunscrito às novas tecnologias e alterou três pilares da sociedade: a indústria, a democracia, e a arte. Assim, para ele, a “[...] ênfase veio a ser colocada em um esforço deliberado para reintegrar a arte à vida em comum da sociedade: um esforço que teve como centro a palavra ‘comunicação’” (WILLIAMS, 2011, p. 322).

seus anseios, o intelectual das artes visuais, Santa Rosa passou a pavimentar seu acesso ao intercâmbio com a *Fundação Guggenheim*, de Nova York (EUA).

O desejo em adquirir uma bolsa de estudos tinha como objetivo principal sua capacitação individual nas artes gráficas. Mas, também ambicionou poder reproduzir seu conhecimento para o meio artístico brasileiro através de palestras, congressos e exposições.

Nesse sentido, a difusão dos estudos apreendidos no exterior seria conectada à atmosfera intelectual brasileira. Na cena em que se encontrou o sujeito histórico afro-brasileiro, Santa Rosa, é possível identificar o que seria um momento de superação das adversidades sociais, impostas por sua origem espacial e sua condição racial — afinal, ele protagonizou transformações qualitativas na produção intelectual e artística do Brasil, em especial nas artes visuais. E em sua trajetória de vida, que é intrínseca ao desenvolvimento das artes gráficas, buscou ampliar a envergadura técnica e teórica postulando uma bolsa de estudos.

Figura 16 — Carta de Santa Rosa à Fundação Guggenheim nº 03 (1940)



Fonte: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC.
Arquivo Anísio Teixeira (AT c 1940.01.30).

Ao escrever à Fundação, Santa Rosa menciona suas intenções em se qualificar no âmbito. Por esse ínterim, o *designer* gráfico já reconhecido nas principais editoras do Brasil, Santa Rosa, uma vez que já vinha desempenhando diversos projetos gráficos nas principais

editoras do Brasil, elabora seu endosso partindo de sua experiência e feitos artísticos. Na ocasião, suas passagens por quase todas as editorias no meio nacional também são apontadas em seu currículo. Na carta enviada à *Fundação Guggenheim*, Santa Rosa reporta, ainda enquanto argumento, a falta de equipamentos adequados no Brasil, sendo isso um empecilho material para o desenvolvimento individual e, sobretudo, coletivo para a classe de artistas brasileiros.

Com esses argumentos, Santa Rosa lança-se no desejo de estudar em outro país, especialmente na cidade nova-iorquina. Uma vez estando por lá, esperava usufruir de uma atmosfera mais propícia, tanto quanto ao aparato material, tecnológico, quanto às questões epistêmicas (metodologia e teoria) do metiê; conforme destacamos na missiva escrita por Santa Rosa, enviada à Fundação:

É de meu desejo completar os meus conhecimentos de pintura, em geral, particularmente, nos ramos de artes gráficas e decoração teatral. Na América do Sul, esses ramos de arte são quase que completamente abandonados, podendo trazer depois de um curso de aperfeiçoamento, como o que solicito me seja facultado, um grande benefício na divulgação desses processos hoje tão difundidos na Europa, nos Estados Unidos e México. Através de artigos, exposições e conferências, o resultado de minhas pesquisas, poderia ser de grande utilidade coletiva, revitalizando essas técnicas admiráveis e já tão esquecidas.⁵⁶

Em sua caligrafia, Santa Rosa deixa explícito que seu trabalho é reconhecido tanto pelo público consumidor quanto entre os intelectuais. O leitor Santa Rosa informa que vem acompanhando os principais protagonistas do meio estadunidense nas artes gráficas através de revistas ilustradas como *Magazine of Art* e *The Federation of Arts*. Menciona o objetivo maior, que é poder levar seu conhecimento adquirido ao Departamento de Propaganda do Ministério da Educação ou na Revista do Brasil.

O desdobramento do processo para aquisição de bolsa de estudos junto à *Fundação Guggenheim* iniciado por Santa Rosa tem resposta escrita pelo secretário-geral da Fundação, Henry Allen Moe. Por carta, solicita informações detalhadas sobre a trajetória e produção de Santa Rosa. Para isso, envia uma missiva a Anísio Teixeira (1900-1971), conhecido homem público, que encabeçou o movimento pelo ensino público livre e gratuito. Na ocasião, Teixeira é incumbido de endossar o requerimento de Santa Rosa.

⁵⁶ Solicitação de Santa Rosa à Fundação Guggenheim, Nova York (EUA), para bolsa de estudos. Disponível em: Arquivo Anísio Teixeira - Correspondências - DocReader Web (docvirt.com). Acesso em: 28 jan. 2021.

Figura 17 — Carta de Henry Allen Moe a Anísio Teixeira nº 04 (1949).



Fonte: Fundação Getúlio Vargas/CPDOC.
Arquivo Anísio Teixeira (ATC 1940.01.30).

Nesse sentido, o episódio do pedido de bolsa ganha dois outros conhecidos personagens da história intelectual brasileira, pois são convocados, o sociólogo Gilberto Freyre e o escritor José Lins do Rego, ambos já consagrados no Brasil. A função deles foi produzir a “perícia técnica”. Interessante questão encontrada no documento é salientada por Drago (2014), que aponta a enfática discriminação quanto à condição racial do proponente à bolsa, o negro mestiço, Santa Rosa. Conforme Drago (2014, p. 24, grifo nosso),

[...] em Nova York, em 1940, Gilberto Freyre e José Lins do Rego, dois intelectuais que, como Santa Rosa, vieram do Nordeste, não se furtam a indicar os avaliadores que *“Deve-se no entanto notar, para evitar aborrecimentos, que o candidato é mulato”* e *“Deve-se notar que o candidato é pessoa de cor”*. Essas declarações evidenciam que o terreno galgado pelo artista era íngreme, e deve deixar o pesquisador em alerta diante das fontes.

Santa Rosa não foi contemplado com a bolsa de estudos. E ainda que a autora tenha informado não haver indícios que comprovem qualquer questão acerca de sua condição racial para obtenção da bolsa, ela informa que naquele ano nenhum estudante brasileiro obteve aprovação de financiamento junto à Fundação. Por outro lado, não podemos eximir totalmente

da postulação sobre esse personagem afro-brasileiro da história das artes gráficas a sua condição racial.

O episódio para aquisição de bolsa por Santa Rosa traz a lume importantes discussões a serem discutidas. A partir da dimensão individual, questiona-se a manipulação da identificação racial de intelectuais negros/as. Sendo Santa Rosa um homem negro de características mestiças, sua identificação sofre nuances (ora mestiço, ora negro). Para a presente pesquisa, a situação ocorrida ilustra, no limite, o nível em que a questão racial interfere na trajetória de vida de sujeitos históricos negros e negras, mesmos os que detinham certa ascensão social, no pós-abolição. A célebre situação do escritor Machado de Assis talvez seja o exemplo que melhor ilustra o preconceito imposto às experiências de intelectuais negros/os que ascenderam socialmente.

De acordo com Costa (1999), dias depois do falecimento de Machado de Assis (1908), um evento chamou atenção nos jornais. Consta que, após homenagem ao amigo, José Veríssimo teria se referido a Machado como “mulato”, algo que foi imediatamente questionado por outro amigo, Joaquim Nabuco, que, rebatendo a “falsa identificação”, disse ser Machado um homem branco e que ficaria muito triste de ser assim chamado. Ora, para Nabuco a identificação de “mulato” difama o ilustre escritor, afinal, naquele período (início do século XX) a identificação da mestiçagem era algo negativo à manipulação da condição racial. E, diferentemente da situação de Santa Rosa, aqui o sujeito negro tem sua identidade apagada, e a condição racial embranquecida.

Não podemos esquecer, contudo, que a conjuntura da Segunda Guerra (1939-1945), naturalmente, exige das instituições um olhar mais complexo sobre idas e vindas de migrantes. Entretanto, a frustrada investida da trajetória de vida pelo artista gráfico, Santa Rosa, nos leva a compreender sua condição racial de homem negro enquanto parâmetro para seu sucesso, afinal, a regulação das instituições evidencia que o currículo não era o único crivo para contratação de uma bolsa de estudos. Apesar de o Brasil ter sido apresentado como paraíso tropical, havia, sim, uma realidade de *apartheid*, embora sua institucionalidade tenha sido dissimulada enquanto mero desdobramento da estrutura econômica (e não do contrário). Conforme explica Fernandes (1989, p. 22-23):

[muitos] afirmam que o preconceito de cor é um fenômeno de classe, e que no Brasil não existem barreiras raciais. Todavia, estas se manifestam de vários modos e são muito fortes. Aqueles que conseguem varar as barreiras sociais, qualificando-se como técnicos ou como profissionais liberais, logo se defrontam com barreiras raciais. Promoções, reconhecimento de valor e

acesso a vários empregos são negados por causa da condição racial, embora pretextos apresentados escondam as razões verdadeiras.

Com o campo da indústria editorial em expansão, o aparecimento de novas especializações e a produção de bens de consumo (como livros e revistas) redesenham uma benéfica mudança na tessitura do mercado editorial. Com o tempo, a função do *designer* gráfico ganha definições cada vez mais específicas. Assim,

[o] *design* gráfico não nasceu pronto, do nada, e nem é uma coisa monolítica, cristalizada no tempo e obediente a regras e definições preestabelecidas sobre o que é e não é, o que pode e não pode. Como toda atividade humana, o *design* gráfico evolui e se transforma, acompanhando as mudanças na sociedade e na cultura (CARDOSO, 2008, p. 2).

Ainda que residindo na atmosfera da cidade do Rio de Janeiro, o afro-paraibano Santa Rosa inaugurou uma feitura moderna de projeto estético para o jornal oficial de sua terra natal. O retorno de seu amigo Simeão Leal à Paraíba propiciou suas contribuições e inovações gráficas. Nesse momento, Santa Rosa foi convidado a produzir a identidade visual do caderno literário do jornal oficial do governo estadual, o jornal *A União*, especialmente do suplemento *Correio das Artes*.

2.1.1 Santa Rosa e o *Correio das Artes* (PB)

À medida que ia ganhando espaço em noticiários cariocas e paulistas, o suplemento literário, que sobrevive até dias hodiernos, e ultrapassa seis décadas de existência, aparece sendo tema de algumas matérias. Em uma delas publicada no jornal *A Manhã* (RJ), ainda na década de 1940, é possível acompanhar a ressonância proporcionada pela aceitação em outras regiões do país, de como o caderno literário impressiona, tanto pela feitura estética, que contou com a contribuição de Santa Rosa na coordenação visual do suplemento, quanto pela presença de literatos de várias regiões do país.

A esse respeito, Djalma Viana (1949), pseudônimo do jornalista e crítico baiano, Adonias Filho escreve em 10 de julho de 1949, no jornal carioca *A Manhã* a crônica intitulada *Os moleques de João Pessoa*. Na ocasião, Viana se refere à plêiade de intelectuais que colaboram com o referido suplemento. Assim, Viana, editor-chefe da seção *Letras e Artes* do Jornal *A Manhã* (RJ), relata como tomou conhecimento do material literário por Simeão Leal:

“[...] O homem paraibano de quatro costas - sempre menos universalista que Santa Rosa e menos regionalista que José Lins do Rego- levou-me lá ao nono andar do Ministério da Educação e com ares assim de que estivesse a apresentar uma respeitável dona boa, não poupou a língua. - veja se, é do Norte! Tenho comigo, neste instante, doze números do “Correio das Artes”. Já os examinei com severidade de um inveterado leitor de suplementos, desci ao seu miolo e devorei a sua papa, levei seu papel ao nariz e sondei o bom gosto, para concluir finalmente ser inacreditável o que está fazendo a Paraíba. Não disponho de certidão de nascimento dos seus colaboradores, posso assegurar que além de bom gosto, o que se derrama pelas páginas é vida. E muita vida, eu juro (VIANA, 1949, p. 5, grifos do autor).

O referido artigo descreve a produção cultural por meio da imprensa, evidenciando, ainda, a repercussão que obteve por conta da contribuição de Santa Rosa na produção da identidade visual do *Correio das Artes*. O suplemento literário de longa data (mais de sete décadas) do jornal oficial do governo paraibano *A União*. Traz a lume a profícua gleba de intelectuais que forma uma rede de sociabilidade entre a região setentrional, na produção de compêndios. Isso demonstra a consolidação da função do artista gráfico (em especial, da utilidade da gravura) no projeto visual de suplementos e jornais. O “*Correio das Artes*” contava com vultuosos literatos⁵⁷

Nesse sentido, em outro trecho, Viana acentua a realização de feitorias gráficas fora do eixo Rio-São Paulo. Entrementes, arremete uma questão pertinente à conjuntura artística do tempo de Santa Rosa. Ao descrever a produção gráfica do “*Correio das Artes*”, diz Viana:

Confesso que me deixei vencer pelo suplemento literário do jornal A UNIÃO, de João Pessoa, “*Correio das Artes*”, o seu título alguém e já não me lembro de quem, me falara no caderno literário *dos paraibanos* como uma coisa que fora do Rio [cidade do Rio de Janeiro], não se encontrava em São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife. A seguir, outros me afirmaram, com grande respeito pela província, que o suplemento literário orientado por Edson Regis punha no chinelo a maior parte dos suplementos dos jornais cariocas. (VIANA, 1949, p. 05, grifo do autor).

Conforme aponta Silva (2016), que analisa nas narrativas das crônicas publicadas no jornal o arcabouço cultural do imaginário simbólico da atmosfera artística da cidade de João Pessoa, na década de 1940, a produção do suplemento

⁵⁷ No que concerne à ilustração gráfica, são registradas as participações enquanto colaboradores do primeiro número: Santa Rosa, Hermano, Augusto Reinado, Hélio Feijó. Ainda em relação às colaborações por permutas, o suplemento contou com as colaborações de Manuel Bandeira, Cyro dos Anjos, Otto Maria Carpeaux, Luís da Câmara Cascudo, Juarez da Gama Batista, Everaldo Luna, dentre outros. Ver Silva (2016).

Correio das Artes não se limitou apenas ao texto verbal. Na temporalidade aqui analisada, foi possível observar a força das artes plásticas dentro dessas narrativas, cujo impulso se deu pelo fato de o suplemento trazer na primeira página vinhetas produzidas por vários artistas paraibanos de renome nacional e internacional. Nessa década, um dos responsáveis pelas ilustrações era Tomás Santa Rosa. Com um bom feitio gráfico, além das vinhetas de abertura, o suplemento era ilustrado por desenhos, esculturas, quadros e até fotografias (SILVA, 2016, p. 53).

Deste modo, ao analisarmos a feitura gráfica do *Correio das Artes* é possível evidenciar a influência da gravura enquanto meio de compor as imagens. A arte que, segundo Santa Rosa, faculta a expressão e sentimento de um povo, ganha vultosos passos na década de 1940, sobretudo após o primeiro Curso de artes gráficas, que passaremos a esquadrinhar posteriormente.

Figura 18 — Capa do suplemento literário do jornal *A União*, *Correio das Artes*, 27 nov. 1949.



Fonte: Acervo Maurílio de Almeida.

Figura 19 — Capa do suplemento literário do jornal *A União*, *Correio das Artes*, 30 out. 1949



Fonte: Acervo Maurílio de Almeida.

Figura 20 — Capa do suplemento literário do jornal *A União*, *Correio das Artes*, 18 set. 1949.



Fonte: Acervo Maurílio de Almeida.

Figura 21 — Capa do suplemento literário do jornal *A União*, *Correio das Artes*, 1º jan. 1949.



Fonte: Acervo Maurílio de Almeida.

Santa Rosa imprime a técnica da gravura para caracterizar o padrão moderno de *layout* para o suplemento literário do jornal *A União*. A composição da tipografia das capas chama atenção pela harmonia e a simetria horizontal entre o nome do jornal e os dados informativos tais como: ano, número, data. Assim, compondo o cabeçalho da capa são expostas cenas/vinhetas.

A gravura, como veremos posteriormente, é o ponto principal no desenvolvimento visual da imprensa nacional. Santa Rosa é um assíduo defensor do uso deste ingrediente pictórico, e na ocasião utilizou para encantar o leitor, uma vez que as imagens convidam à leitura das imagens. Assim, é perceptível que o artista visual elabora um padrão de capa moderno e convidativo.

O pintor e o designer dialogam na produção das imagens, visto que há uma forte influência do cubismo na forma da produção das gravuras. Os temas são variados, mas comumente apresenta cenas com figuras humanas. O artista moderno Santa Rosa, ao elaborar as vinhetas, arremete visões que notoriamente tendem à influência do surrealismo vigente à época; dando ares de ficção e realidade nas imagens.

É possível também entender que, embora Santa Rosa não tenha voltado à cidade natalícia, mantinha contato com sua rede de sociabilidade, contribuindo com a cultura visual da imprensa local. Com efeito, afirma-se que suas contribuições não se limitaram aos principais corredores culturais do início do século XX, como Rio de Janeiro e São Paulo, tampouco à diagramação de jornais.

Por isso, convidamos o leitor e a leitora a adentrar o universo das imagens criadas por Santa Rosa na arte de vestir os livros das principais editoras do país. A profissionalização das artes gráficas, e a história em geral, tem como um dos personagens principais o afro-brasileiro Santa Rosa, cujo nome assinou dezenas de projetos visuais de livros do romance nacional.

2.2 O fazer-se do intelectual das artes visuais Santa Rosa

A produção de projetos gráficos durante um pouco mais de duas décadas rendeu a alcunha a Santa Rosa de “pai do livro moderno” (BUENO, 2015, p. 21). Convidamos o/a leitor/a a se debruçar sobre as imagens que consagram um artista, mas que também descortinam formas, estilos⁵⁸ e temas com os quais ousou imprimir “imagens-sínteses” (BUENO, 2015) para a produção de livros nas principais editoras, onde desenvolveu projetos de maior distinção para a história gráfica do país.

⁵⁸ De acordo com o que observa Coli (1995, p. 26-27), “[...] um mesmo criador pode desenvolver em sua produção tendências estilísticas diferentes que, se se sucedem no tempo, constituem as “fases” distintas do artista [...] Assim, as constantes estilísticas permitem mesmo a constituição de autores unicamente a partir das obras. Alargando ainda mais o campo do conceito, descobrimos que as diversas épocas constroem uma espécie de pano de fundo estilístico comum às obras, por diferentes que sejam a obra de arte não se reduz ao estilo, e porque as classificações estilísticas não têm, muitas vezes, a pureza formal que evocamos acima”.

O mundo das editoras foi a porta de entrada para suas realizações nas artes visuais. Santa Rosa cifrou em imagens mensagens da literatura nacional. Em um período em que poetas, cronistas, escritores elaboravam diversos prismas sobre o “negro-tema”, os arranjos literários desfrutavam em demasia motivações artísticas oriundas das interpretações acerca da população negra, em que pese sua cultura, história e arte. No primeiro quinquênio do século XX, havia a expectativa de criar a representação do ideal nacional, e a agenda do modernismo à brasileira adotou, quase de maneira geral, o negro enquanto motivo artístico, embora a questão da população negra tenha chegado encoberta pelo ideal nacional ou mesmo pela visão “patológica” do primitivismo (RAMOS, 1957; ZILIO, 1982).

A partir de 1933, após abandonar o emprego na agência alagoana do Banco do Brasil em Maceió e viajar imediatamente à então capital do país, Santa Rosa adentrou *in loco* no microclima intelectual carioca. Sua carreira teve início enquanto responsável por projetos visuais em editoras, jornais e revistas ilustradas. Aproveitando o *boom*⁵⁹ de vendas ocasionadas pelos gêneros literários (ficção, romantismo), se viu em meio à demanda por mão de obra especializada.

O trabalho inicial na *Ariel*, Schmidt, José Olympio foi profícuo. O cenário de ofertas de emprego era, de maneira geral, atraente. Desde quando morava em sua cidade natalícia, Santa Rosa almejava ir para o sudeste. Assim como outros de sua geração, migrou para o principal itinerário de quase todos/as que, como ele, partiram da parte setentrional do país: a cidade-capital, Rio de Janeiro.

Tendo participado, desde os tempos de Maceió, da vida intelectual brasileira, seu trabalho de criador de capas era também uma forma de participação direta na vida cultural e literária de seu tempo, além de representar uma modalidade de cooperação criativa com os confrades escritores. Vida profissional e camaradagem. No caso da literatura brasileira, mas não só ler os livros para desenhar-lhes uma capa era mais que uma tarefa feita por obrigação (BUENO, 2015, p. 63).

Ao chegar à capital do país, Santa Rosa já era pintor e desenhista. Com essas habilidades buscou nas editoras um meio de vida. No seu tempo, editoras investiram na visualidade dos

⁵⁹ Conforme explica Miceli (2001, p. 148), “[o] surto editorial da década de 1930 é marcado pelo estabelecimento de inúmeras editoras, por fusões e outros processos de incorporação que ocorrem no mercado editorial e, ainda, por um conjunto significativo de transformações que acabaram afetando a própria definição do trabalho intelectual: aquisição de rotativas para impressão, diversificação dos investimentos e programas editoriais, recrutamento de especialistas para os diferentes encargos de produção e acabamento, inovações mercadológicas nas estratégias de vendas — implantação do serviço de reembolso postal, contratação de representantes e viajantes etc. —, mudanças na feição gráfica dos livros, com o intento de ajustar o acabamento das edições às diferentes camadas do público, e, sobretudo, empenho das principais editoras em verticalizar o processo produtivo e diversificar suas atividades”.

livros para atrair cada vez mais o público leitor ávido em consumir o bem cultural da modernidade: o livro ilustrado. Neste momento, as principais livrarias da cidade buscavam o aumento das vendas investindo na exposição das capas de livros que, acomodadas nas vitrines, exibiam imagens assinadas por Santa Rosa.

Destaca-se, a seguir, pela respectiva ordem, as três maiores editoras entre as décadas de 1930 e 1950. A *Companhia Editora Nacional/Civilização Brasileira* prospectou-se a partir de investimentos em materiais didáticos e livros de ficção. A editora *Globo* buscou abranger o diverso, investindo em variados gêneros (desde livros infantis a manuais do bem viver). Já a editora *José Olympio* investiu maciçamente no gênero romance nacional - sua especificidade maior foi a aproximação com instituições intelectuais como a Academia Brasileira de Letras. A “Casa” - alcunha dada pelos frequentadores da editora, consagrado espaço de sociabilidade - era a redoma onde se aglutinaram ilustres escritores e artistas do meio intelectual brasileiro (MICELI, 2001).

Foi a partir de sua habilidade com o desenho e ilustrações que Santa Rosa alcançou um dos seus objetivos de vida no fazer-se da vida artística no Rio de Janeiro. Com o passar do tempo, o personagem da história das artes gráficas desenvolveu habilidades de multiartista (cenografia, artes gráficas e pintura), mas é a partir das encomendas nas artes gráficas (desenhos, gravuras, projetos visuais) que obteve o seu cabedal financeiro. Em termos de equilíbrio financeiro, o ofício da ilustração gráfica foi sua fonte de renda, especialmente nos primeiros momentos no espaço carioca.

No tempo de Santa Rosa (início do século XX), o contexto do mercado era atraente. Em um mundo que ganhava novos horizontes, a mudança mais evidente na epiderme social foi a evocação de um novo modelo de sociedade, uma vez que o ideal liberal-burguês do progresso fora profundamente abalado após o conflito mundial de 1914 e a quebra da Bolsa de Nova York em 1929. Uma época em que setores econômicos, políticos e artísticos experimentaram, em níveis diferentes, novos contornos em torno de suas demandas, e também novos ingredientes em sua dinâmica social. Para a pesquisa, um dado importante a ser salientado nesse contexto é a evolução e ampliação da comunicação, que passou a ser a sílaba tônica de toda uma geração (WILLIAMS, 2011).

Talvez por ter vislumbrado esse cenário profícuo, Santa Rosa tenha se dedicado com maior afinco ao ofício gráfico. Evidentemente, não sabia ele o quão iria ser protagonista desse metiê, que em sua época era ainda parcialmente difundido. A peculiaridade mais marcante neste âmbito é, sobretudo, a maneira *sui generis* com que compôs linhas, formas e cores para projetos visuais de livros.

Santa Rosa criou seu método de captação das mensagens/imagens que cifrou a partir de textos realizados por notáveis poetas e escritores nas principais editoras cariocas no início do século XX. Essa sua prática de criar imagens-sínteses apresentou um modelo moderno para a composição dos livros — especialmente, as capas de livros. Os projetos visuais para editoras em que trabalhou inicialmente atenderam a uma harmonia estética e formaram *layouts* que logo se tornaram padrão para as principais editoras do país (BUENO, 2019).

Com uma carreira de mais de duas décadas no ofício, Santa Rosa conquistou lugar de destaque enquanto artista gráfico modernista, “[...] sendo responsável quase sozinho pela transformação estética do livro brasileiro nos anos de 1930-1940 [...]”. (HALLEWELL, 2017, 512). Conforme aponta Bueno (2015), ele, Santa Rosa, realizou um prodigioso acervo de imagens para as capas de livros. Quase todas as editoras neste período têm sua assinatura. Sendo assim, é impreterível o nível de importância do artista afro-brasileiro para a produção de pesquisas que reconhecem o seu protagonismo na história das artes visuais do país, afinal:

[...] quem quiser contar a história da evolução das artes visuais no Brasil do século XX não pode escapar ao nome de Santa Rosa [...] é preciso reconhecer que Santa Rosa fez esse trabalho como mais ninguém. Se nem todas as ações oficiais que propôs se concretizaram, seu trabalho contínuo por mais de vinte anos deixou exposta em parte uma visualidade que não pode ser colocada noutro lugar que não o da arte moderna. (BUENO, 2015, p. 22).

Santa Rosa é reconhecido pela inovação no metiê das artes gráficas, e talvez por isso seja ele mencionado como “pai do livro moderno” (HALLEWELL, 2017). Desta feita, o personagem afro-brasileiro da história das artes visuais ganha maior nitidez, tanto por conta de seu desempenho singular no desenvolvimento do ofício, quanto pela assídua defesa intelectual sobre a profissionalização do metiê (que iremos discutir com maior rigor mais adiante), ainda que mediante uma incipiente valorização dada no meio artístico em sua época.

Assim, convidamos o leitor a acompanhar a interpretação de alguns de seus *feitos* artísticos nas artes gráficas. Indo, no mesmo sentido, em busca da compreensão de episódios de uma experiência de vida, e de um fazer-se intelectual numa determinada atmosfera artístico-cultural.

2.3 Designer gráfico Santa Rosa: protagonismos na arte de “vestir livros”

Conforme aponta Hallewell (2017), três influências marcam a trajetória do sujeito histórico negro Santa Rosa na história da produção gráfica nacional, no pós-abolição. A

primeira é proveniente do valor quantitativo de sua produção, especialmente no que concerne às dezenas de projetos gráficos de livros no período de 1930 a 1940.

Já a segunda influência foi o seu pioneirismo quando esteve à frente do primeiro Curso de Artes Gráficas do país, promovido pela Fundação Getúlio Vargas (FGV), em 1946, quando tinha 37 anos de idade. Na ocasião, foi também designado tanto para coordenar o curso de formação, quanto para lecionar a disciplina de Desenho.

A terceira atuação protagonista no mundo das artes gráficas diz respeito ao papel desempenhado no serviço público, em particular a partir de suas colaborações para o governo federal no Serviço de Documentação do Ministério da Educação, em que se destaca sua colaboração na série de suplementos artísticos *Cadernos de Cultura*, publicados pelo Ministério da Educação.

O Brasil do tempo de Santa Rosa transformou-se em um grande galpão de produção na indústria gráfica, cujo intuito foi atender a demanda de um mercado nacional que aflorou significativamente. Assim, ao identificar os avanços que configuram o mercado editorial, fica cada vez mais nítido o papel desempenhado por Santa Rosa, no período salutar para a história gráfica do país, numa conjuntura em que

[as] tarefas de composição e impressão autonomizam-se das atividades a cargo das diversas seções de que se compõem o departamento editorial. Este, por sua vez, passa a abrigar setores especializados de revisão, tradução e ilustração, motivando contratação de especialistas, como, por exemplo, consultores e eleitores, paginadores, capistas, e também propiciando a formação de um pequeno grupo de escritores profissionais e romancistas. (MICELI, 2001, p. 148-149).

O capista⁶⁰ Santa Rosa atuou no campo da indústria editorial em expansão, aproveitando o aparecimento de novas especializações. Notoriamente, a produção de livros representa a transformação no setor gráfico, uma vez que sua fabricação procurou acompanhar o modelo moderno de livros de outros países, afastando-se cada vez mais da feitura de brochuras em seu acabamento.

Diante disso, Pena (2016) aponta algumas reflexões sobre a função do ofício das obras literárias, considerando o trabalho dos capistas. Segundo ela, é Santa Rosa “o virtuoso na arte do livro”, pois sua importante contribuição para esse campo de produção é dimensionada pela

⁶⁰ Segundo Carvalho (2008, p. 22), a função dos capistas era “[...] na sua maioria, favorecer uma percepção simbólica e interpretativa da capa, a relação que esta estabelece com o conteúdo do livro e a ligação que cria entre livro e leitor. Outros autores, não capistas, definem-na sobretudo baseando-se nas capacidades publicitárias da capa, no seu caráter decorativo ou nas suas qualidades estéticas”.

[...] preocupação dos *capistas* em expor nas capas dos livros elementos que imprimem significados relacionados à narrativa. Normalmente as representações das capas são feitas através de obras de arte ou desenhos produzidos pelo próprio *capista*, despertando o imaginário do leitor em relação à narrativa do livro. Dentro desse universo podemos ressaltar a obra do ilustrador Santa Rosa (como ficou conhecido no meio artístico) que foi de fundamental importância para a renovação estética do livro nacional. (PENA, 2016, p. 54).

Existem dois momentos que são significativos na trajetória do *designer*⁶¹ Santa Rosa. O primeiro (1933-1934), quando compôs os primeiros projetos em *Ariel*, *Schimdt* e *José Olímpio*. Já o segundo é quando, após ter protagonizado projetos visuais de capas de livros de boas vendagens, e ter obtido reconhecimento da crítica, passa a atuar simultaneamente em diversas editoras. Conforme o limite da pesquisa, iremos nos debruçar quanto à análise de imagens relativas aos cinco primeiros projetos visuais do jovem Santa Rosa (com 24 anos de idade). Justifica-se a escolha pelos cinco primeiros compêndios por conta de certo prestígio observado na escalada quantitativa de vendas e relevância para o mundo literário.

Santa Rosa desenvolveu a arquitetura visual das capas e ilustrações das obras que formam, de acordo com Alfredo Bosi (2015), a fase do “realismo bruto”⁶² da literatura nacional. É importante identificar que o artista afro-brasileiro, destacado como virtuoso na arte, cifrou em imagens uma geração quase inteira de romances nacionais. Por seu turno, Santa Rosa imprime sua visão modernista acerca do potencial dos estudos que configuraram as representações no campo literário de seu tempo. Diz ele:

A literatura fez um levantamento minucioso da vida e costumes do grande território. Em extensão e em profundidade, o tema nacional surgiu em contraposição à mitologia acadêmica. Estudos rigorosos, sociológicos, econômicos e etnológicos, vieram completar a visão do país desconhecido para a arte. Em vez de Holofernes, o caboclo do campo; em vez de Frinéia, a humilde beleza plástica das lavadeiras. (SANTA ROSA, 1951, p. 5).

⁶¹ Se faz necessário cuidado para não escorregar para interpretação anacrônica, mas a critério do melhor entendimento didático, entendemos que o papel do profissional gráfico é o que, atualmente, chama-se de *designer* gráfico - seu equivalente é o que costumeiramente se identifica por *capista*. A partir desse ponto iremos adotar *designer* gráfico ou artista gráfico para o mesmo sentido.

⁶² A prosa de ficção encaminhada para o “realismo bruto” de Jorge Amado, de José Lins do Rego, de Érico Veríssimo e, em parte, de Graciliano Ramos, beneficiou-se amplamente da “descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado. E até mesmo em direções que parecem espiritualmente mais afastadas de 22 (o romance intimista de Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena), sente-se o desrecalque psicológico “freudiano-surrealista” ou “freudiano-expressionista” que também chegou até nós com as águas do Modernismo. (BOSI, 2015, p. 262).

Assim, tornou-se a identificar em seu “fazer intelectual” registros de visualidade acerca das respectivas obras literárias: *Urucungo* (1933), do gaúcho Raul Bopp; *Cacau* (1933) e *Suor* (1934), do baiano Jorge Amado; *Doidinho* (1933), do escritor paraibano José Lins do Rego e *Caetés* (1933), do alagoano Graciliano Ramos, sendo esta a primeira encomenda para editora Schmidt.

Vale salientar a alusão da crítica literária sobre a poética encontrada em cada referido livro que ilustrou. De acordo com Bosi (2015), há em cada obra captada e cifrada por Santa Rosa diferentes mensagens/especificidades literárias, que as aproximam e afastam-nas umas das outras. Em *Urucungo*, por exemplo, o livro de poemas é sintetizado a partir da visualidade de mensagens de um documento-limite do primitivismo. Já em *Doidinho* prevalece o que Bosi denomina de “neorromantismo nostálgico”⁶³. Para *Caetés*, ainda segundo Bosi, ele, Santa Rosa, arquitetou o que leu, ou seja, imagens de uma poética da “mordente sátira”. Por fim, em *Cacau* e *Suor*, onde impera o romance proletário, Santa Rosa condensou em linhas, formas e cores a rebeldia e drama do povo brasileiro (BOSI, 2015).

Foi Santa Rosa quem vestiu todos os livros da conhecida série do “ciclo da cana”, escrita pelo romancista regionalista José Lins do Rego⁶⁴, que, em uma homenagem póstuma, menciona ter sido Santa Rosa

[o] homem que lia os livros para depois conceber as suas capas e dar-lhes o ritmo necessário à compreensão do público. Este era o rapaz que desde Alagoas conheci a procurar fugir de ocupações incompatíveis com a sua vocação, sempre a querer ser o que realmente devia ser: um artista. Santa Rosa abandonou o Banco do Brasil e veio para o Rio onde se faria de grande artista. A segurança de seu trabalho, o seu gosto de selecionar, a sua força de evocação deram-lhe um lugar sem competidor entre os melhores de seu tempo. (REGO, 1956, p. 4).

De propriedade do carioca Agripino Grieco e do imigrante belga Gastão Cruls, a *Editora Ariel* foi a porta de entrada para os trabalhos do *designer* Santa Rosa. É interessante salientar que na história das editoras no Brasil, em geral, há uma ampla afinidade com a vinda de imigrantes após duas grandes Guerras Mundiais do início do século XX. A conjuntura do pós-

⁶³ Bosi (2015) explica que o neorromantismo é mais uma tentativa de estabelecer um parâmetro para os novos sentidos que se apresentam na produção literária após a Semana de Arte de 1922. “[...] Mas, como já disse páginas atrás, permaneciam baralhadas duas linhas igualmente vanguardistas: a futurista, ou, lato sensu, a linha de experimentação de uma linguagem moderna, aderente à civilização da técnica e da velocidade; e a primitivista, centrada na liberação e na projeção das forças inconscientes, logo ainda visceralmente romântica, na medida em que surrealismo e expressionismo são neorromantismos radicais do século XX” (BOSI, 2015, p. 230).

⁶⁴ Sobre análise técnica e artística de Santa Rosa nas obras de Lins do Rego, ver: Silva (2018).

guerras, a vinda de imigrantes, os recursos tecnológicos e o aquecimento do mercado (interno) estão de certo modo interligados pelo mesmo fio condutor.

A *Editora Ariel*, que era apenas editora, não detinha um sistema de vendas de sua propriedade, ou seja, não havia uma loja *Ariel* possibilitando, assim, a venda no varejo. O cenário pós-guerra e a crise da Bolsa, em 1929, engendraram uma conjuntura fértil para o mercado interno, o que desencadeou um novo elemento para comercialização: a posse dos direitos autorais para tradução de obras.

Essa sua especificidade assegurou, ainda que por pouco tempo, sua permanência no mercado da *Ariel*. Por lá Santa Rosa estreou com o projeto gráfico para o livro *Urucungo* (1933), de Raul Bopp (1898-1984) — obra que inaugura a primeira fase do artista gráfico modernista. No projeto visual da capa do livro, Santa Rosa buscou cifrar a imagem-síntese dos poemas reunidos pelo poeta e escritor Bopp. É nítida a busca pelo mundo da cultura africana, do negro brasileiro em cenas cotidianas do período da escravização, da cosmovisão africana.

Conforme aponta Araújo (2008), os escritos do gaúcho modernista foram motivados pela produção de um mosaico de cenas que expressam uma visão antropofágica e histórica acerca da cultura negra, tendo ele, Bopp, privilegiado a condição dos negros. Ainda de acordo com Araújo, isto o teria diferenciado dos padrões literários da época.

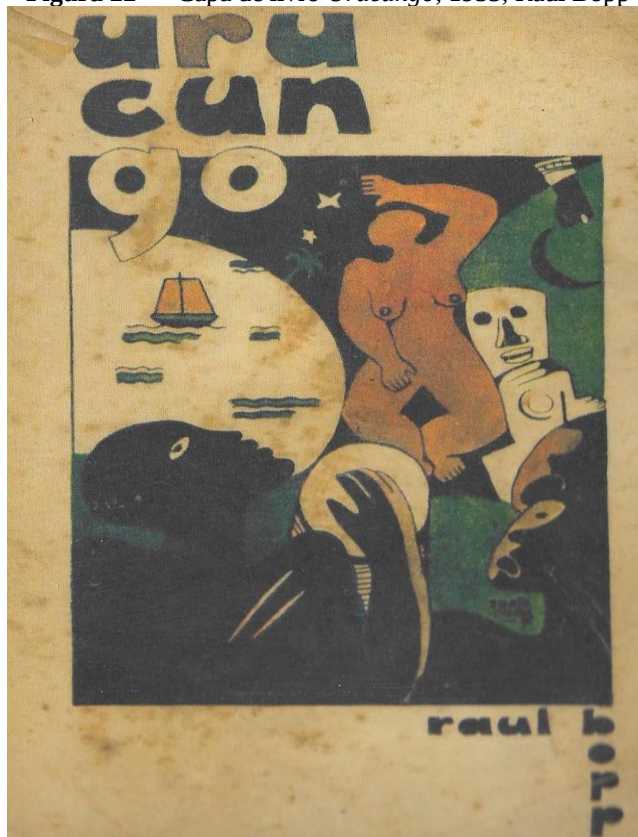
Para o artista visual Santa Rosa, "vestir" um livro de poemas requer maior complexidade do que ilustrar livros de outros gêneros - os livros de poesia pedem uma harmonia de ritmos e musicalidade. Ele destaca que

[...] a prosa [por exemplo] fornece uma série de detalhes, de minúcias, uma visão mais concreta de tudo, enquanto que a poesia se afirma em torno de relações delicadas, de cristalizações do espírito, imponderáveis e indiretas. Cria-se dois estilos, dois modos de ver, duas atitudes intelectuais (SANTA ROSA, 1947, p. 12).

O projeto de *Urucungo* demonstra que ainda na fase inicial da trajetória do artista gráfico modernista Santa Rosa, o somatório de cores em harmonia ao branco do papel e ao preto se destacam. Há também que enfatizar a ausência do vermelho; apenas tons alaranjados compõem a paleta - o que posteriormente será modificado. Assim, o arguto estilo desempenhado para criar o projeto visual da capa do livro *Urucungo* o consagrou como “ícone da moderna literatura brasileira” (BUENO, 2015, p. 30).

Vale salientar que a publicação do livro se deu no período em que repercutiram no mundo da produção literária nacional impulsos de “desfrute estético dos temas e da linguagem indígena e negra” (BOSI, 2015, p. 246).

Figura 22 — Capa de livro *Urucungo*, 1933, Raul Bopp



Fonte: BUENO, 2015.

Em geral, no tempo de Santa Rosa, as temáticas de negros e indígenas eram tidas de maneira pejorativa enquanto “primitivistas”, uma alusão à identificação cultural do outro, de forma a inferiorizar toda a história, linguagem e costumes de povos não europeus.

A agenda artística do período buscava a consolidação do projeto nacional a partir das representações das raízes do povo brasileiro, dando continuidade ao que ficou nitidamente explícito com a geração de 1870. Essa postura de direcionar-se às raízes do Brasil funcionou como mote na atmosfera cultural do final do século, e de lá seguiu firme atravessando décadas e se resignificando.

Em resumo, a Arte negra foi (a cada época) sendo manuseada e, na pujança do etnocentrismo, produzindo uma nova tradição. Vários são os autores que denunciam a maneira com a qual a representação do “negro-tema” foi/é manejada. Abdias Nascimento reitera a tese da folclorização do negro a partir da mentalidade europeia e dispara a seguinte afirmação:

[...] Eis o tipo de raciocínio da mentalidade europeia, que força o artista negro a combater a opressão que ainda carimba nossa cultura de “folclore”, de “pitoresco”, que nos primitiviza; que nos analisa porque somos

“curiosidades”, algo exótico. E, nos últimos tempos, até nos “arcaica” o comportamento! (NASCIMENTO, 2018, p. 35).

O livro de poemas de Bopp apresenta uma especificidade importante para a cultura artística de sua geração. Ele é, no limite, uma busca pela proximidade com a realidade histórica de povos africanos e afro-brasileiros através de poemas. De acordo com Araújo (2008), Bopp não seguiu à risca a cartilha de um nacionalismo literário comum à sua geração; se distanciou um pouco e projetou outros ângulos da realidade histórica.

Cultuando atividades tradicionais, ritos, danças e instrumentos musicais, a poesia negra de Raul Bopp se apresenta de maneira oposta a muitas abordagens da questão racial (como o olhar mais conservador do grupo verde-amarelo) por possuir uma caracterização da figura do negro muito mais próxima do seu *ethos* histórico (ARAÚJO, 2008, p. 90).

Foi através dos ângulos formados nos poemas de Bopp que Santa Rosa propôs a composição do projeto visual da capa de *Urucungo*. A tarefa, que exige a complexidade de sensibilidade criativa para transmutar a mensagem circunscrita nos poemas, requer, conforme foi dito por Santa Rosa (1947, p. 12) no artigo “Sobre a arte da ilustração”, a operação intelectual para conceber uma verdade alheia:

Dentre os vários gêneros em que se exerce o desenho, e entre os quais a sensibilidade se permite escolher para criar, a ilustração aparece como um dos mais ricos e dos mais complexos. Fundamentalmente, a aparência de uma arte subordinada se esboça. Em verdade a inspiração que se traduz através de outrem e nasce a verdade alheia.

É de extrema relevância a mudança ocorrida no metiê de composição de capas de livros modernos. A capa é parte do livro, mas também traz sua autonomia criativa, afinal, uma coisa é compor a narrativa do livro, outra é buscar as linhas, formas, estilos, cores e conteúdo que evoquem a imagem da narrativa. De acordo com Santa Rosa (1947, p. 12),

[...] [nesse] trabalho de penetração e análise é que se percebe a nítida autonomia dessa arte autêntica, arte paralela à literatura, harmônica como as notas do contraponto. Tarefa difícil essa de captar no tumulto das frases, as imagens plásticas que devem corresponder ao mesmo sentimento, às vezes mesmo esclarecer mistérios das palavras! [...] Explicarei melhor, dizendo que o que conta para o ilustrador não é o descrito do poema, do contato, do romance, mas atmosfera espiritual em que se movem ritmos, os sentimentos dos personagens, o clima que evoca as suas situações íntimas.

Em *Urucungo*, Santa Rosa optou por valorizar passagens de alguns poemas do livro e, assim, procurou criar um mosaico de imagens que se complementam. É possível observar a presença de versos da obra na imagem da capa, é quando eles ganham uma mimesis de representações visuais. Objetos como figa, atabaque, máscara, o mar e a floresta contornam a transmutação da poesia em imagem (Ver Figura 22).

Santa Rosa segue a orientação modernista e realiza seus feitos de produção de imagens investindo nas formas, temas e subjetividades das figuras humanas. Sua escolha pelo estilo do figurativismo atravessa com nítida presença sua primeira fase enquanto artista gráfico. A representação da obra *Urucungo* é um exemplo de como explorou a presença humana.

Realizada em três dimensões, que podem ser lidas de cima para baixo, da esquerda para direita, nela destacam-se os poemas "*Mãe-Preta*" e "*Nega Fulô*" como evidentes escolhas para compor a imagem-síntese do livro. Assim é que (indo da esquerda para direita) tem-se o rio Congo, a mulher, a floresta, os enigmas (lua, estrelas e figas) e a cosmovisão da entidade que (de máscara) dança; além da presença no canto inferior, de homens que apresentam semblante e parecem atônitos com a situação, enquanto um deles flerta com entrosamento e complacência com a mulher que dança.

De início, a narrativa simboliza o encontro do barco que navega rumo à "Terra Mãe". Soma-se a magia da dança, adereços místicos que ligam à espiritualidade de um povo ao destino daqueles que desembarcam — estes convidados pelas estrelas, que parecem brotar das mãos da mulher em direção ao rio.

Já no segundo plano é o corpo nu da mulher dançando ao centro da imagem que centraliza o ritmo, os olhares e a magia do encanto. A presença de seios define o gênero e também sistematiza a sexualização da figura. A figura humana, por não ter a face personificada, parece expressar um tipo/mulher. A identificação da mulher (e negra) ganha, na tonalidade marrom da cor, um subterfúgio que expressa o tipo nacional muito presente na literatura da época: a "mulata". Eufemismo estratégico que, de acordo com Fanon (2008), "(des)substancializa" a mulher (e negra) no processo em que o negro é incitado a querer ser branco, para assim tornar-se humano.

Vale salientar a representação da mulher negra, especialmente, na década de 1930. Assim como, ressaltar a acentuada identificação hipersexualizada pela qual a literatura e os estudos das ciências sociais da época se difundiam. De tal modo que é possível acompanhar, no referido período, interpretações acerca da presença da mulher negra na história do Brasil, sobretudo no período colonial.

O autor Gilberto Freyre, por sua vez, cristalizou um certo “convencionalismo” social de superioridade entre as mulheres brancas sobre as mulheres negras. A leitura da submissão da mulher negra é reproduzida por Freyre, pois, se por um lado parte dos estudos sociais não mais menciona diretrizes de teorias raciais como postulado científico (como é caso da literatura freyriana), por outro, a chave da virada cultural ainda reproduzia no viés explicativo vícios linguísticos, assim como a naturalização da desigualdade racial do país.

Desta feita, Freyre deu continuidade à perspectiva apressada quanto à condição social da mulher negra e, por isso mesmo, não levou em consideração, quando avaliou a questão afetiva das mulheres, a influência da submissão do trabalho no mundo patriarcal da colônia. Outrossim, foram as vivências das famílias e a formação de redes de sociabilidades das mulheres negras, e a formação de famílias negras⁶⁵.

O que resultou numa visão harmônica e natural do lugar social das mulheres negras e mulatas. As partículas do lirismo de Freyre geram uma alegoria deturpada em que a equação resulta na predileção sexual das mulheres negras. Elaborada a partir da visão civilizatória do patriarcado português em comunhão com a harmonia racial dos trópicos, a interpretação freyriana elege a mulher mulata, por certa fogosidade, como sendo um tipo ideal para fornicar, em detrimento da naturalidade da mulher branca, cuja origem superior a concebeu, de preferência, para o matrimônio. Diz ele:

Com relação ao Brasil, que o diga o ditado: "Branca para casar, mulata para f..., negra para trabalhar", ditado em que se sente, ao lado do convencionalismo social da superioridade da mulher branca e da inferioridade da preta, a preferência sexual pela mulata. Aliás o nosso lirismo amoroso não revela outra tendência senão a glorificação da mulata, da cabocla, da morena celebrada pela beleza dos seus olhos, pela alvura dos seus dentes, pelos seus dengues, quindins e embelecões muito mais do que as "virgens pálidas" e as "louras donzelas". Estas surgem em um ou em outro soneto, em uma ou em outra modinha do século XVI ou XIX. Mas sem o relevo das outras. (FREYRE, 2003, p. 36).

Na elaboração da capa de *urucungo*, embora o artista gráfico, Santa Rosa tenha atenuado as projeções simétricas do corpo, ainda assim, é um corpo que se molda para encantar para o prazer sexual, uma vez que, em suas mãos, estrelas são projetadas para o rio, como quem encanta os tripulantes prestes a desembarcar em terra. O corpo da mulher, representado em

⁶⁵ Ver: ROCHA, Solange P. **Gente Negra na Paraíba Oitocentista**: população, família e parentesco espiritual. São Paulo: UNESP, 2007.

transe, ganha, nas formas dos seios, expressões sensuais em demasia, ocupando, assim, a centralidade da imagem projetada por Santa Rosa.

Por outro lado, certamente o artista gráfico valeu-se do subterfúgio visual e representou na forma triangular uma possível identificação à feição sexual do corpo do tipo mulher e negra. Além disso, se comparamos com outras representações de pintores de seu tempo, como é o caso do pintor Di Cavalcanti, é possível observar que o tipo mulher santarosano é muito mais um símbolo de beleza - certamente influência da pintura renascentista uma vez que ele, Santa Rosa, era admirador do pintor italiano Michelangelo - do que uma projeção da sexualização da mulher negra, cujo corpo é objeto de desejo e posse no cenário carnavalesco.⁶⁶

São inúmeras as obras em que Santa Rosa representou imagens de mulheres - em diversos quadros é possível evidenciá-las em cenários como: festas, vida cotidiana, celebrações religiosas. Diferentemente do projeto visual da década de 1930, Santa Rosa investe em adereços africanistas, como turbantes e vestidos longos de cores fortes.

Uma peculiaridade é a presença de crianças, uma leitura visível da temática da maternidade em seus feitos, o que também revela um estilo, uma intenção artística e temática. Assim, temos aqui também uma outra questão que merece um estudo mais profundo: como outros artistas de seu tempo costumeiramente representavam a mulher brasileira e qual tipo de mulher nacional prevalece a cada geração.

Na companhia da mulher surge uma figura que usa máscara africana. As máscaras, totens, estátuas, estatuetas são representações de ritos religiosos que, a depender da região no continente africano, por exemplo, podem ser utilizadas por homens e mulheres. Esses adereços místicos são utilizados em cerimônias de cura, momentos fúnebres, festividades para casamentos e nascimentos.

O que fica evidente aqui é o manuseio com que Santa Rosa reproduz a arte africana - também intitulada (pejorativamente) em sua época como arte “primitivista”, conforme mencionado anteriormente. Assim, máscaras africanas são apropriadas na operação da “imagem-síntese”, algo corrente no Brasil e em outras regiões do mundo.

No âmbito geral da arte, em especial na Europa, o renomado artista Pablo Picasso (1881-1973) foi considerado como o pintor que difundiu o uso de máscaras africanas para vestir as

⁶⁶ Após a banca de defesa foi possível retornar a essa questão enquanto uma ausência na pesquisa, embora tenhamos apontado as especificidades do tipo mulher condensado por Santa Rosa, caberá doravante, em outra etapa da pesquisa aferir com maior rigor acerca do tema da mulher em seus feitos artísticos.

figuras femininas, como em *Les Demoiselles d'Avignon* (As Senhoritas de Avignon)⁶⁷. Picasso lança o olhar ocidental para toda a complexidade da arte africana.

O tema, especialmente, a partir da representação de máscaras, impactou o mundo artístico. A esse respeito, vale salientar que máscaras e outros adereços passaram a ser apropriados como tema por toda uma geração de artistas, sobretudo no início do século XX, quando os movimentos modernistas repercutem a busca pelo tema da figura humana.

Para ilustrar, tomemos como exemplo a maneira com que Santa Rosa utilizou a arte negra, a partir do cenário de 1936, quando Santa Rosa foi convidado, enquanto ilustrador gráfico, para produzir o emblema oficial do Congresso Afro-Brasileiro. Realizado em 12 de dezembro do referido ano, esse evento foi promovido por uma plêiade de intelectuais ávidos em estudar a cultura negra - entre eles, o professor Arthur Ramos (precursor nos estudos da etnologia e antropologia da cultura negra), que se dedica (entre atropelos e imprevistos) à preparação do evento, em Salvador, Bahia.

Ramos envia uma correspondência ao escritor (além de folclorista e musicólogo) modernista Mário de Andrade - que naquele momento já era o reconhecido escritor de *Macunaíma* (1928) - para que ele pressione Santa Rosa, afinal a entrega dos cartazes originais ainda não havia ocorrido, o que prejudicaria a publicização visual do referido evento: “Aperte-o para ele mandar os originais dos ‘Estudos’, digo as provas, e para que ele colabore com o Congresso. Você ahi podia falar com esse grandíssimo preguiçoso que é o Santa Rosa para ele mandar umas coisas para a gente? [...]” (OLIVEIRA; LIMA, 1987, p. 131).

O cartaz produzido por Santa Rosa ganhou em sua forma e conteúdo intenções artísticas que evidenciam suas africanidades, sua cosmovisão africana. É possível averiguar a utilização de máscara numa estatueta, utensílio utilizado em ritos do Candomblé, em cerimônias de culturas afro-indígenas.

Assim, Santa Rosa fez uso da cosmovisão enquanto motivo artístico. É o olhar que vigia, protege e guia a figura humana, que se destaca na imagem do cartaz. A estatueta certamente é o orixá Exú. O homem que se encontra no primeiro plano olha no horizonte, “vigiado” pela presença espiritual do “totem”. Fica evidente também a influência da xilogravura enquanto estilo. O jogo de branco-preto é a maneira encontrada por Santa Rosa para “iluminar” o homem de características negras, acentuadas nos fenotípicos da boca, cabelo e nariz.

⁶⁷ Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/les-demoiselles-davignon/>. Acesso em: 8 mar. 2021.

Figura 23 — Emblema oficial do 2º Congresso Afro-brasileiro (1937)



Fonte: Acervo Biblioteca Nacional.

Para Santa Rosa, a contribuição da cultura de matriz africana para arte no princípio da criação da arte moderna ocidental está associada também à utilização que se deu da arte negra por outros pintores do continente europeu, entre eles o pintor e escultor francês André Lhote (1885-1962). A arte negra utilizada como tema influenciou o novo cânone que surge em detrimento da arte acadêmica mais atenciosa ao imitativo da natureza. Assim, Santa Rosa (1947, p. 8) diz que,

[...] [fatigados] da contrafação naturalista que esvaziou o objeto de todo conteúdo mágico, os artistas de hoje reconstroem com os elementos dados da linha e da cor, obras de ordem da segunda das experiências humanas, conforme Lhote. Nessa hora, a arte negra influenciou largamente os artistas preocupados em reencontrar os ritmos, as relações, as sutilezas, tudo do que de fundo do instinto estabelece aquela ordem de intercomunicação espiritual entre os homens. Aí estavam contidos novos cânones, uma estilização inventiva, uma riqueza inumerável de recursos decorativos, ornamentais, da superfície, enfim, uma transposição realmente artística, partindo de princípios estranhos às leis da arte ocidental. Os soberbos fetiches sudaneses, do Gabão ou do Camarões, divulgados por Matisse, contribuíram definitivamente para a concepção plástica de uma arte depurada condensada de elevados valores artísticos. É o momento que aparece o grande artista do século, o espanhol Pablo Picasso, para criar com o seu gênio a definição esperada por tantos espíritos que tateiam a periferia da verdade moderna.

Nos poemas reunidos de Bopp, Santa Rosa observou tanto os objetos (a exemplo das máscaras), quanto a paisagem. O cenário da floresta é representado pelo verde corado com os segredos da magia da noite, que faz dançar numa musicalidade composta pelo atabaque (instrumento musical de percussão presente em rituais de religiões de matriz africana, afroindígena, assim como, na música popular negra e na capoeira). Com isso, protagoniza a sociabilidade entre figuras humanas, a cosmovisão e a floresta. É possível, ainda, analisar o movimento da imagem motivado pelo toque do atabaque nas ondulações do rio (em movimento).

Vale salientar que o enfoque da coleção de poemas *Uruncungu* sobre a temática da arte negra foi escrita no momento de transição de interpretações acerca da história e da cultura do negro no Brasil. Um período em que, segundo Skidmore (1976), a teoria do branqueamento era frequentemente mencionada enquanto solução da elite para fundamentar, no discurso da unidade nacional, o branqueamento da população⁶⁸.

Poucas vezes apresentado como fórmula ‘científica’ e jamais adotada na Europa ou nos Estados Unidos”, mas que no Brasil criou raízes a partir das fissuras do ideal da miscigenação a tese do branqueamento ganhou contornos caros para o pensamento racial brasileiro. Assim, postulamos que a influência da interpretação acerca da identidade negra foi, por longos anos, e continua com bastante vigor, sendo subsumida pelo ideal da miscigenação/branqueamento até o tempo presente, um bom exemplo é o que vem sendo explanado sobre colorismo. Nesse contexto do século XX há uma mudança de valores literários. Chegam a lume personagens negros que, tendencialmente, são representados e, gradualmente, substituem os indígenas no papel do tipo nacional, porém continuam a ser representados como inferiores, representados pelo baluarte do branco europeu (VENTURA, 1991).

⁶⁸ Segundo Munanga (1999, p. 112), “[...] [a] elite brasileira, preocupada com a construção de uma unidade nacional, está ameaçada pela pluralidade étnico-racial. A mestiçagem era para ela uma ponte para o destino final: o branqueamento do povo brasileiro. Mas entre o modelo, a estratégia política montada e a realidade empírica, existe uma certa margem, que não pode ser negligenciada nas considerações socioantropológicas da realidade racial brasileira. Sem dúvida a infusão do sangue ‘branco’, pelo intenso processo migratório de origem ocidental por um lado, e as baixas nas taxas de fecundidade e de natalidade no meio da população negra acompanhadas”. Já para Guerreiro Ramos (1957), cuja reflexão parte de uma comparação entre dois intelectuais do pensamento racial brasileiro, Nina Rodrigues e Oliveira Viana, o que existiu foi uma variável comum em ambos: o pressuposto da inferioridade do negro doméstico, sendo que a atitude ao encarar a realidade nacional os distanciou. Para o primeiro, Ramos explica que havia um quinhão definitivo de inferioridade da raça negra, já para o segundo, é algo passageiro. Todavia, o processo metabólico da raça é visto de maneira biologizante por Viana, que “[...] confunde aí o biológico com o social”. Sua crença na tese do branqueamento é vista enquanto uma “[...] extremação de uma de suas qualidades: a de fazer da sociologia instrumento de autodeterminação nacional”. (RAMOS 1957, 140-141). Ver também: SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco: Raça e Nacionalidade no pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

Em momentos precedentes da publicação da obra *Urucungo*, em 1933, destaca-se o prisma do racismo científico, tido como uma pauta interna que buscou responder aos interesses da elite letrada e conservadora. Conforme Veloso (2010, p. 49) argumenta, seria o momento de ruptura com a

[...] brasilidade [que era lida] através da cartilha do darwinismo social, distinguindo-se civilizações superiores e inferiores em função das etnias. Imaginava-se que a nacionalidade brasileira fosse um elo fraco na corrente mundial. Esse quadro só poderia ser modificado no momento que o País conseguisse acelerar a sua marcha evolutiva, integrando-se ao cenário internacional.

O cenário cultural anterior à publicação do livro *Urucungo* pode ser ilustrado a partir do convite feito pelo I Congresso Universal de Raças, realizado em Londres, e quando o médico João Batista Lacerda (1846-1915), diretor do Museu Nacional, foi convidado, em 1911, enquanto único representante latino-americano para defender sua tese: a de que em cem anos a população brasileira como um todo iria se embranquecer devido à mistura das raças, com evidente predomínio do branco. A teoria do branqueamento é reformulada à maneira brasileira e ganha de imediato *status* de elemento-chave para a reinterpretação da miscigenação no Brasil. Onde havia uma interpretação negativa e degenerativa da mestiçagem, passou a existir elemento positivo, resultado do branqueamento da nação brasileira.

Apesar de ter fracassado o processo de branqueamento físico da sociedade, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no inconsciente coletivo brasileiro, rodando sempre nas cabeças dos negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na "negritude" e na "mestiçagem", já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior (MUNANGA, 1999 p. 15).

A partir da década de 1930, quando Santa Rosa é escolhido para ilustrar a obra *Urucungo*, estudos antropológicos solidificavam outra rama de análise sobre a vida de mulheres e homens negros no Brasil. Vale salientar, nesse sentido, a importância da publicação (no mesmo ano de 1933) do livro *Casa Grande Senzala*, de Gilberto Freyre, que versa sobre a tese da *democracia racial*. O clássico produto da literatura nacional deteve bastante aceitação.

Se, por um lado, a defesa da tese do branqueamento da nação foi o prognóstico de maior relevância nos estudos sociológicos e antropológicos da “virada” e início do século XX, por outro, a partir da obra do escritor pernambucano formalizou-se outra justificativa ideológica, que foi capaz de subsumir a questão racial através do imperativo dos estudos culturais. Assim, pela via culturalista que o “negro-tema” passou a ser positivado, promovendo a mestiçagem de

elemento degenerado para o tipo ideal de sociedade nos trópicos brasilianista. De modo que, conforme sintetiza Almeida (2020, p. 179),

[o] que se pode notar é que a ideologia da democracia racial se instalou de maneira muito forte no imaginário social brasileiro, de tal modo a ser incorporada como um dos aspectos centrais da interpretação do Brasil, das mais diversas formas e pelas mais distintas correntes políticas, tanto à “direita” como à “esquerda”. Para entender a força desta ideia inserida no debate nacional com a obra de Gilberto Freyre, é fundamental que se entenda que a democracia racial não se refere apenas às questões de ordem moral [cultural]. Trata-se de um esquema muito mais complexo, que envolve a reorganização de estratégias de dominação política, econômica e racial adaptadas a circunstâncias históricas específicas.

A aquarela pintada pelas “mitografias coloniais” de Freyre, em seu tropicalismo brasileiro, minimizou embates entre escravo/senhor, casas-grandes/senzalas. No âmbito da arte embranqueceu a realidade sociológica negra existente, o que motivou intelectuais negros a pleitear outras referências estéticas, políticas e históricas.⁶⁹ Certamente, seu apelo por um país democrático veio através da conformação de que o Brasil era um país socialmente igual e culturalmente plural.

Com efeito, a narrativa do país sem preconceito apresentada por Freyre justifica e atenua angústias e truculências vividas pela população negra, por mais de três séculos escravizada. Se a composição de narrativa histórica da obra freyriana fosse um quadro, diríamos que: ele suavizou com branco o vermelho (sangue) e amarelou o cinza (triste), criando uma virtual paisagem histórica romantizada sobre a experiência da escravidão no Brasil.

Nesta atmosfera cultural, Santa Rosa cifrou poemas em imagens, buscou inserir nas mensagens intrínsecas aos poemas de *Urucungo* uma leitura positiva de formas, figuras e objetos presentes na arte africana. Santa Rosa utilizou um acervo de cores fortes, à contrapelo da escolha de representação por cores frias, comumente utilizadas por outros artistas influenciados pelo impressionismo-acadêmico hegemônico até o início do século XX.

Como foi dito, Santa Rosa não se inspirou apenas em um único poema para realizar a imagem. Procurou por trilhas, investigou situações, espiou cenas de imagens que representassem partículas para uma condensação: a “imagem-síntese” das narrativas poéticas

⁶⁹ Importante reflexão acerca da produção freyriana pode ser evidenciada em *Gerações do Quilombismo: crítica histórica às mitografias da casa grande: mitografias coloniais*, em que se averiguou, contra a tese da democracia racial, uma ferrenha e produtiva participação de intelectuais da negritude brasileira que, segundo o autor, “[...] não [faziam] apenas a crítica à democracia racial, mas trazem para a história brasileira a contemporaneidade africana, a estética negra, a literatura e a dramaturgia negras, a educação quilombista e a necessidade de organização política e social das ‘pessoas de cor’, um conceito aglutinador das heranças africanas no Brasil” (FLORES, 2008, p. 92).

de *Urucungo*. Não foi apenas uma figura a ser tematizada, embora a centralidade no espaço da imagem, da mulher que dança, possa, certamente, corresponder ao seu interesse maior. Em companhia a ela, várias outras figuras preenchem o espaço da capa, somando-se à paisagem, que é valorizada como cristalização da memória da África.

Para Araújo (2018), Bopp refletiu em seus poemas sobre a questão da cultura africana de maneira a se aproximar da realidade, escapando, em parte, da obsessão com que pares contemporâneos a ele se utilizaram acerca de elementos que representam a cultura afro-brasileira e africana.

É preciso informar ainda que instrumentos musicais, roupas, objetos, e até mesmo a maneira de cozinhar alimentos, passaram a ser vistos como folclore, ou curiosidades exóticas; tal como a religião de mesma matriz, foram desvirtuadas de suas condições simbólicas. A geração antropofágica, ao subsumir a cultura afro-brasileira e africana a um tipo primitivo da cultura (popular), desencadeou aquilo que Moura (2018) definiu por “dominação cultural”, ou seja, quando ferramentas de resistência utilizadas pela população negra em diáspora perdem o valor simbólico, transmutando-se a folclorização.

Conforme Santa Rosa demonstrou com habilidades tipográficas em sua primeira fase exercida enquanto artista gráfico, a rigor, ele buscou conceber a legibilidade das obras, executando na relação das letras a sua inteligibilidade ilustrativa. Ao desempenhar na história gráfica do país o ofício da arte de “vestir livros”, Santa Rosa fortaleceu a profissionalização do metiê. É lembrado por renovar a dinâmica de transfigurar a linguagem textual para a linguagem não verbal. Suas realizações levam à composição do livro moderno nacional, que adotou por décadas o seu *layout* enquanto padrão.

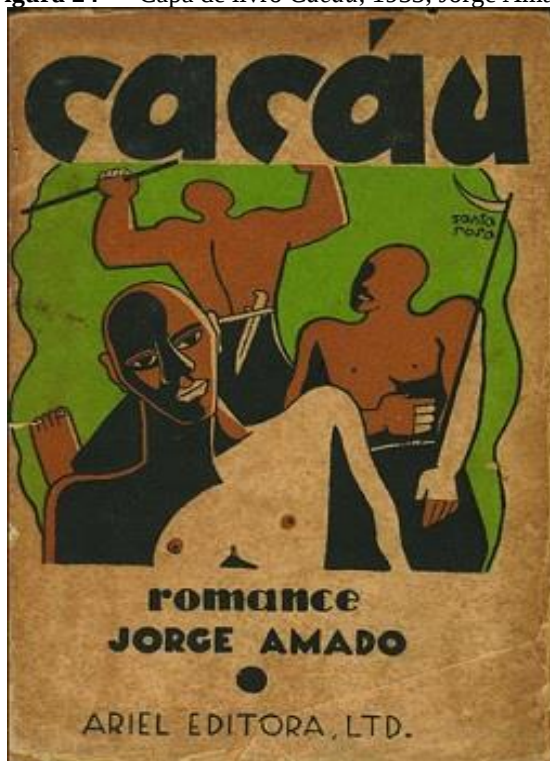
Assim, também é significativo apontar a sua maneira de alinhar o fundo branco em contraste ao preto, somado a outras tonalidades de cores. Nesse sentido, o projeto gráfico de *urucungo* será em parte reutilizado em outros empreendimentos de significativa importância para a história gráfica do país. Passamos a evidenciar a obra que esquentou o microclima intelectual modernista.

Com a publicação de *Cacau*, do escritor baiano Jorge Amado, em 1933, e a aceitação do público leitor, a Editora *Ariel* se beneficiou de um avultado lucro. Apenas na primeira edição vendeu cerca de dois mil exemplares (HALLEWELL, 2017). O conteúdo do romance realista proletário de Amado, repleto de mensagens de denúncia da vida social dos trabalhadores das plantações de cacau no sul da Bahia, Ilhéus, transformou a obra em caso de polícia, no Rio de Janeiro.

Curiosamente, naquele período a produção literária vivida no Brasil passava por uma frutífera e intensa produção na atmosfera artístico-cultural, especialmente, no sudeste, onde editoras, revistas e jornais transformaram-se em espaços de sociabilidade de uma plêiade de intelectuais de várias regiões do país. Elas abarrotavam-se em uma seara na qual artistas, escritores e intelectuais da cultura produziam a seiva de representações, quer seja na literatura, nas artes plásticas, na música, na arquitetura, no teatro, nas rádios. Havia um grupamento de intérpretes do Brasil que ansiavam promover, nas veredas artísticas, a unicidade de um projeto nacional, somando-se a isso certo afloramento industrial (OLIVEIRA, 2013).

Por outro lado, a Comissão Nacional de Repressão ao Comunismo promovia censuras e prisões. A censura buscou reprimir a circulação de conteúdos que revelassem apologia a ideias de cunho ideológico simpatizante ao comunismo. Em defesa, o suplemento literário oficial da editora, o *Boletim da Ariel*, e o jornal *O Globo* fizeram denúncias diárias. Porém, o desfecho final contou, é claro, com uma explosão de venda de um lado, e, de outro, perseguições e prisões.

Figura 24 — Capa de livro *Cacau*, 1933, Jorge Amado



Fonte: BUENO, 2015.

Na década de 1930, conforme Hallewell (2017) discute, alguns personagens da história intelectual do mundo dos livros começaram a ser perseguidos e presos. Entre eles está o artista gráfico responsável pela imagem da capa do livro *Suor*, Santa Rosa, e o escritor da obra, Jorge Amado - concomitante a elas, ocorreram outras prisões (de Graciliano Ramos e Rachel de

Queiroz). Contudo, outros artistas foram poupados, tais como Cândido Portinari e Oscar Niemeyer. Assim também o escritor José Lins do Rego, que é quem narra a prisão de Santa Rosa na época em que trabalhava em outra editora.

Vi-o um dia sair preso da Livraria José Olímpio, num sábado de carnaval, que era a sua festa preferida. Vi-o no meio dos esbirros num carro de Polícia. Lembro-me de seu olhar triste, a única vez que aquela fisionomia prazenteira se fechava em angústia. Eram as saudades do carnaval perdido. Santa não demorou entre as grades. José Olímpio bateu em todas as portas para libertá-lo (REGO, 1956, p. 4).

Não sabemos os reais argumentos que levaram à prisão de Santa Rosa, embora postule-se sua ligação, assim como a de outros intelectuais, com clubes, agremiações artísticas ligadas à Aliança Nacional - célula maior da arquitetura do projeto comunista. Santa Rosa foi cofundador do Clube de Cultura Moderna, fundado no dia 28 de novembro de 1934. Sua presença e a de outros artistas modernos, como o amigo Aníbal Machado, evidenciava, portanto, a postura política dos artistas.

Segundo o jornal *Correio da Manhã* de 2 de dezembro de 1934, Santa Rosa era membro da mesa diretora do Clube de Cultura Moderna. Tanto ele quanto Aníbal Machado foram designados para a função de difundir, por meio de exposições e palestras, a arte moderna. As responsabilidades de Santa Rosa eram ligadas à comissão artística. Um exemplo de sua função é quando encabeça a comissão para escolha da melhor obra sobre o tema da história do Quilombo de Palmares, encarada a partir do ponto de vista do modernismo. Santa Rosa também coordenou a comissão para a publicação da Revista do Clube junto a Jorge Amado.⁷⁰

A feitura do projeto visual do livro *Cacau*, realizado por Santa Rosa, ganha uma ilustração na qual a vida do campo é sinônimo de luta no campo, da revolução proletária. É essa imagem cifrada uma visão da força de um mundo coletivo, da revolta do povo como arma para transformar a estrutura. O campo e a luta de três homens negros quase idênticos potencializam a força de uma resistência quilombola.

Sobre isso, Beatriz Nascimento (1985) aponta a importante perspectiva sobre a resistência quilombola. Para ela, a formação da instituição Quilombo atenuou a ruptura da identidade dos negros e seus descendentes em relação ao seu passado; afirma que, a partir da

⁷⁰ Sobre a criação do Clube de Cultura Moderna, ver: CLUB de Cultura Moderna: comissão executiva. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 14, 2 dez. 1934. Disponível em: Correio da Manhã (RJ) - 1936 a 1939 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 25 jan. 2021. Já sobre o programa cultural ver: CLUB de Cultura Moderna: programa cultural. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p. 12, 13 jan. 1935. Disponível em: Correio da Manhã (RJ) - 1936 a 1939 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 25 jan. 2021.

formação quilombola foi possível a resistência de caráter linguístico, religioso, artístico, social e político, e de hábito e gestos.

Por seu turno, Nascimento (1985) levanta o véu da interpretação que segue a égide da democracia racial, aponta na historicidade nacional o quilombo enquanto instituição africana, de origem angolana; indica acepções dadas à ideia de Quilombo nos períodos colonial e imperial da história do Brasil; apresenta a instituição quilombola enquanto forma de resistência cultural e de princípios ideológicos; além de abordar a relação conceitual com movimentos de conscientização do negro já no século XX. Desta feita, a intelectual negra contribuiu na desmistificação do mito da democracia racial, potencializando a historicidade africana e afro-brasileira, em detrimento da dessubstancialização propiciada pela interpretação freyriana. Por fim, ao refletir acerca da utilização de intelectuais quanto a narrativa histórica do quilombo e a influência do nacionalismo, diz ela:

Este momento de definição da nacionalidade faz com que a produção intelectual se debruce sobre este fenômeno buscando seus aspectos positivos como reforço de uma identidade histórica brasileira. Mas não só nela; em outras manifestações artísticas o quilombo é lembrado como desejo de uma utopia. (NASCIMENTO, 1985, p. 46).

Santa Rosa leu o projeto de escravização e da luta por terra no campo como imagem-síntese do livro, numa representação de resistência do quilombo; ousou cifrar na imagem da capa do livro um sentido de unicidade em luta. Essa ideia de união entre os povos colonizados preocupou a estrutura escravista colonial, de tal modo que, ao ser combatida veementemente pelo projeto colonial, os nichos de resistência foram taticamente atacados, uma vez que a intervenção maior foi mantê-los separados. Conforme Clóvis Moura (1994, p. 178),

[...] [as] diferenças se manifestam dinamicamente, motivo pelo qual o colonizador fazia questão de não permitir exagerado número de negros da mesma *nação* próximos uns dos outros. Mas, se essas diferenças culturais demonstram que eles não eram os selvagens que se divulgavam, criavam, por outro lado, obstáculos à sua organização e unificação como escravos.

Na ilustração, Santa Rosa utiliza figuras humanas em planos diferentes, numa nítida intenção de criar um certo afastamento na profundidade, evocando assim o preenchimento de uma superfície sobre a outra, caracterizando a tridimensionalidade do cenário da imagem. O realismo das figuras e a singularidade de cada indivíduo são sobrepostos, dando maior vazão ao sentido da coletividade; ou seja, apenas uma figura tem feições completas (com boca, nariz, sobrancelha e olhos).

Assim, juntas e quase idênticas, as figuras de três homens cifradas por Santa Rosa compõem um sentido de coletivo, potencializam a temática da rebelião da população negra trabalhadora do campo. Desta feita, Moura (1994, p. 183), citando Bastide, aponta a escalada da cultura africana enquanto mecanismo de resistência, adaptação e coletividade no processo da colonização:

[...] as culturas negras dominadas usaram estratégias de preservação dos valores dentro do contexto social, onde estavam engastados como produtores, mas, por outro lado, como *seres*, isto é, elementos que poderiam se transformar em agentes sociais coletivos e dinâmicos. Tanto as culturas bantas, quanto sudaneses que para aqui vieram, tinham isso em comum: transformarem-se em anteparos de resistência social do *escravo*. O escravo resistia com as armas das quais dispunha e suas culturas desempenharam um papel meramente simbólico, outras vezes de veículo ideológico de lutas mais abrangentes da sociedade escravista.

O leitor Santa Rosa observou no texto formas de homens, armas (foices e facas), a opressão, o coronelismo nas plantações de cacau, para dimensionar a sua "imagem-síntese" do livro. Na obra, o apelo pela coletividade e resistência do campesinato negro pós-abolição é cristalizado no arquétipo literário do coletivo, em detrimento do herói solitário. Entretanto, a questão racial da luta da classe trabalhadora foi cifrada, ainda que com sutileza, a partir da inserção da cor branca nos corpos negros dos trabalhadores.

É possível evidenciar a atmosfera política da década de 1930, a partir do que aponta Graham que: “Os movimentos comunistas, fascistas e negro aumentaram substancialmente. Nesse clima extremamente racializado, tanto a direita quanto a esquerda teorizavam a inclusão política dos negros de novas formas a fim de assegurar uma forte base negra”. (GRAHAM, 2014).

Deste feita chama-se atenção para duas questões: a primeira é que Santa Rosa viveu o período em que os vultos da revolução geraram uma conjuntura de polaridade, e a população negra ao se organizar, sobretudo a partir inicialmente da Imprensa Negra paulista, da Frente Negra Brasileira (FNB), e posteriormente do Teatro Experimental do Negro ao se inserir enquanto outro sujeito político /unidade coletivo⁷¹. A segunda questão é do ideal das “três cores” cujo efeito propiciado é enfatizado nas leves pinceladas brancas que Santa Rosa adotou, talvez um registro da luta de classe por trabalhadores negros e brancos.

Há uma influência dos seguintes debates no tempo de Santa Rosa: a luta de uma classe trabalhadora que ansiava ser universal e a resistência da população negra. Na arena do mundo

71 Ver DOMINGUES, Petrônio. **A Nova Abolição**. São Paulo, Selo Negro, 2008.

intelectual o embate era proletário x burguesia. Entretanto, a existência do pano de fundo da miscigenação do povo brasileiro, levou, certamente, que corpos negros a ganhasse luz e, como que polidos pelas pinceladas da luta do proletariado, se embranquecem.

A paisagem é representada na imagem pelo verde das plantações, que eram cercadas por vegetação fechada e possuem uma dimensão entre o arrebate para fuga e a vida do trabalho. Não é a fruta cacau (ou mesmo a paisagem da fazenda) que é projetada na capa por Santa Rosa; seu apelo vai em direção à resistência engendrada por homens negros que se rebelam.

Como aponta Bueno (2015, p. 33),

[tudo] aquilo que o livro se propunha a representar, e que [ainda que simpático a ideia de democracia racial] Jorge Amado defendia nos artigos que naquele tempo publicava nas revistas literárias, está aí: o romance sem heróis, preocupado com os movimentos coletivos de revolta contra a exploração do trabalho [...]

Além disso, a aproximação pessoal com o escritor baiano foi o que, certamente, tornou o trabalho de síntese de imagens das obras de Jorge Amado ainda mais palpável. Em seu livro autobiográfico, Amado comenta como conheceu o artista modernista, pintor e cenógrafo Flávio Carvalho (1899-1973), diretor do Clube de Artistas Modernos (CAM). Na ocasião, Jorge Amado descreve o microclima intelectual do momento (década de 1930), e relata a viagem à São Paulo na companhia de Santa Rosa. Assim, diz Amado (1992, p. 202):

Eu o conheci quando fui a São Paulo pela primeira vez, em 1933, em companhia de Santa Rosa. Hospedando-nos em casa de Tarsila do Amaral* e Osório César, na ocasião marido e mulher — haviam recém-chegado de Moscou, ir à URSS naquele então era aventura cercada de dificuldades, viagem de espantos — realizavam uma exposição de cartazes soviéticos, insólitos e românticos, no Clube de Artistas Modernos, organismo criado e dirigido por Flávio de Carvalho, na época o centro de cultura mais sério do Brasil, o que colocava a proposta mais avançada. Ali pronunciei conferência sobre as crianças nas plantações de cacau, autografei o livro ilustrado por Santa Rosa, assisti ao Bailado do Deus morto, de Flávio, que espetáculo!, logo proibido pela polícia política. A censura não dava tréguas ao CAM [...]

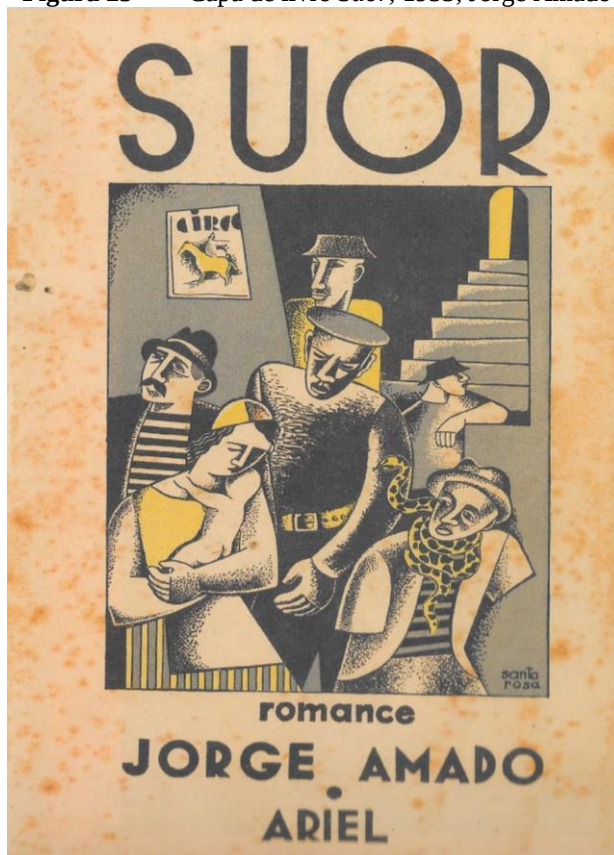
Já no ano seguinte a parceria entre escritor e ilustrador continua. Desta vez, é o livro *Suor* (1934), de Jorge Amado, que ganha a concepção moderna visual de Santa Rosa. A ilustração traz mais uma vez a relação de figuras humanas, somada à ênfase do cenário, para compor a síntese da paisagem do enredo, demonstrando característica fundamentalmente modernista na arte de ilustrar, em que personagens/figuras ganham emoção. Sensibilidades e subjetividades integram o *hall* de idiossincrasias cujo enfoque é a apresentação do cotidiano

subalterno da cidade de Salvador. Vale salientar que nos romances realistas cifrados pelo artista visual, Santa Rosa, sobressaem-se características comuns que, de acordo com Bosi (2015, p. 267), apelam para a descrição espacial e histórica com isso:

não raro, um alto consumo de cor local e de fatos de crônica; as ações são situadas e datadas, como na reportagem ou no documentário, gêneros que lhe estão mais próximos; quanto ao entrecho, o cuidado com o verossímil leva a escrúpulos neorrealistas que se percebem também na reprodução frequente coloquial de mistura com a literária.

A nitidez no *layout* e as informações básicas (como nome do livro, do autor e da editora) são repetidas como em *Cacau*, e a assinatura permanece dentro da ilustração, embora não mais no canto superior direito, e, sim, no inferior, consolidando assim uma composição padrão de Santa Rosa.

Figura 25 — Capa de livro *Suor*, 1933, Jorge Amado



Fonte: BUENO, 2015.

O livro *Suor* é parte de uma série de livros escritos por Jorge Amado, complementam as edições de *Jubiabá*, *Mar Morto* e *Capitães da Areia*, em que pelo menos uma edição de cada um foi ilustrada por Santa Rosa. Juntas, formam o “ciclo de romances urbanos” expressados a

partir da narrativa realista do “romance proletário”, cuja finalidade é descrever as contradições da urbanidade do subúrbio de Salvador (BOSI, 2015).

Diferentemente do livro *Cacau*, onde três figuras desempenham a função de representar a revolta e a coletividade rural, por isso surgem quase como idênticas, em *Suor* é possível perceber como Santa Rosa concebeu a imagem da capa para representar as figuras humanas que fazem parte do romance. A primeira diferença na imagem da capa do livro *Suor*, em relação a *Cacau*, é a valorização dada à paisagem - neste caso, é a escadaria do cortiço, cenário principal da ficção, que contorna todo o espaço da capa.

Mais uma vez o método tridimensional do plano é recorrido por Santa Rosa na capa do livro. Vale salientar a aproximação desta característica, utilizada anos depois na realização de desenhos de cenários para peças de teatro e ópera. Ainda sobre a paisagem, prevalece a sua visão acerca do subúrbio da cidade de Salvador.

Santa Rosa cria, a partir do contraste entre preto, amarelo e azul, formas que dão profundidade, ao mesmo tempo em que criam o mistério do cortiço. A sua atitude de representar os sete personagens principais e concebê-los nos pormenores de suas particularidades físicas e subjetividades, esboçando inclusive a emoção, foi certamente a estratégia para gerar curiosidade e despertar (a partir da visualidade das capas) a vontade de entender as figuras no íntimo.

Foi na intimidade que buscou apreender a atitude de detalhar sensibilidades, uma maneira comumente desempenhada por artistas modernistas. Para Santa Rosa (1947, p. 12), a arte de vestir livros exige aproximação entre leitor e personagens:

[...] espionamos os personagens de um romance, cercamo-los, esmiuçamos suas vidas, seus hábitos mais íntimos, suas manias, seu andar, as rugas da face, a roupa, só com o fim de transpor com a mais densa verdade, o seu carácter e a sua força. Nesse *métier* que ultrapassa as reservas do desenho conquistamos a psicologia.

Seguindo a cartilha dos escritores modernistas, Jorge Amado procurou, em sua narrativa, explicar ao restante do país o quão dura é a vida nos subúrbios de Salvador. A ideia de exprimir sentimentos, inquietações e anseios perpassa a vida do gueto. Em que pese as motivações literárias de Jorge Amado, duas são mais nítidas: a sua filiação ao partido comunista (dirigente da comissão da juventude) e a cartilha do movimento modernista - papel didático de quem está preocupado em contribuir para toda uma coletividade é atitude evidenciada a partir de outros escritores (MELLO e SOUZA, 2000). Por essa esteira é que o artista gráfico Santa

Rosa cifrou a “imagem-síntese” do povo brasileiro, representado a partir do cenário suburbano da capital baiana.

Na imagem, é possível identificar quatro homens e uma mulher: um homem vestido sem os dois braços (Arthur), um outro mendigo (Cabaça), um outro com feições árabes (Toufik), o operário (Alvaro), uma mulher que segura um bebê (Linda) e os homens negros (Chico e Henrique) compõem a capa do livro que ficou conhecido no tempo de Santa Rosa por apresentar ao Brasil a realidade de uma cidade litorânea cheia de seus caprichos festivos, mas que, em sua contradição, é formada por personagens que vivem o lado mais penoso da pobreza.

O que fica evidente é que Santa Rosa investiu nas figuras humanas, foi adiante e corporificou os personagens numa atitude de cifrar (em imagens) informações escritas pelo autor do livro. A paisagem não ficou colocada de maneira secundária. O cortiço baiano foi representado pelo conflituoso acesso que detinha o cortiço: a escadaria. Aqui é possível apontar para a noção de tridimensionalidade com que lidou para dar profundidade à imagem.

O artista modernista expressa sua sinfônica apresentação de uma visão sobre a pobreza. Ao captar a mensagem do romance, Santa Rosa pincela cores frias numa paisagem quase morta, sem movimento, sem a rebeldia de *Cacau*, tampouco a magia viva da ancestralidade musical de *Urucungo*. Em *Suor* nem mesmo a habitual cor vermelha é utilizada. Assim, exprimiu a tristeza circunscrita no cenário de pobreza e o preço de cada gota de suor nele despejado.

Se Santa Rosa não utilizou a cor vermelha em *Suor*, ele a retoma com bastante vigor em duas outras capas de relevantes livros que ilustrou: *Doidinho* (1933) e *Cahetés* (1934). É interessante pontuar que, na primeira fase, Santa Rosa ilustrou o segundo dos cinco livros que compõem a série do “ciclo da cana”, *Doidinho* (1933), escrito pelo paraibano José Lins do Rego. Vale salientar a nuance de estilo do *designer* Santa Rosa, pois é possível evidenciar a influência do cubismo e a utilização de três cores utilizadas (preto, vermelho, cinza) pelo artista.

Santa Rosa divide o espaço da capa em cenas para condensar as histórias vividas pelos personagens do livro. Mais uma vez, se utiliza da tridimensionalidade aliada ao contraste de cores como método para propiciar numa só imagem diferentes situações, cenas do enredo da obra. A arte figurativa é utilizada para compor a “imagem-síntese”, numa composição que se mesclou com a forte presença do rubro (cor preta-vermelha).

Figura 26 — Capa de livro *Doidinho*, 1933, José Lins do Rego



Fonte: BUENO, 2015.

Não há uma única figura síntese para o enredo narrativo à guisa do “neorromantismo nostálgico” de José Lins. A obra, que dá continuidade à série iniciada pelo livro *Menino de Engenho*, escrito um ano antes (1932), se caracteriza pela exaltação biográfica da vida bucólica do autor. Em *Doidinho*, figuras humanas captadas ganham, em sua condensação visual, preponderância; no centro da imagem, o voo do menino que representa o personagem principal (Carlinhos) parece desencadear um mergulho para se acomodar no colo da figura da menina (Luísa), por quem o personagem detinha um sentimento de paixão.

As memórias que fazem parte do espaço escolar são simbolizadas pela presença de objetos, como o globo escolar e a palmatória. Por uma visão da psicanálise, Arreguy (2014) aponta o atravessamento que este objeto de “disciplina” realizou no tempo em um “Jogo de crianças, jogo de adultos-crianças”, cujas expiações infligem às crianças de ontem e se reproduzem no adulto. Barros (2017) ressalta a maneira pela qual essa experiência da punição no âmbito escolar foi evidenciada na trajetória do afro-paraibano, poeta, jornalista e homem público Eliseu César. Já Pesavento (2007) avalia a presença do artefato em representações do

cotidiano brasileiro desde o século XIX, feitas pelo pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), em especial na obra “Palmatória”.

Pasavento (2007) aponta a submissão do corpo negro e a cristalização da palmatória como objeto de castigo e disciplina para a população negra escravizada. A continuidade da utilização da palmatória em espaços escolares é a evidência da cultura escravista enquanto parte da cultura escolar do início do século XX. A sensibilidade visual de Santa Rosa para representar a vida escolar e expor o objeto palmatória ao centro da imagem, junto ao personagem principal (Carlinhos), é ainda somada com a personificação da imagem do professor e diretor da escola (Maciel), que utiliza óculos e possui feição emocional da disciplina, com traços fortes em sua face, sobrancelhas levantadas, e boca que parece querer pronunciar-se contra alguma conduta reprovável.

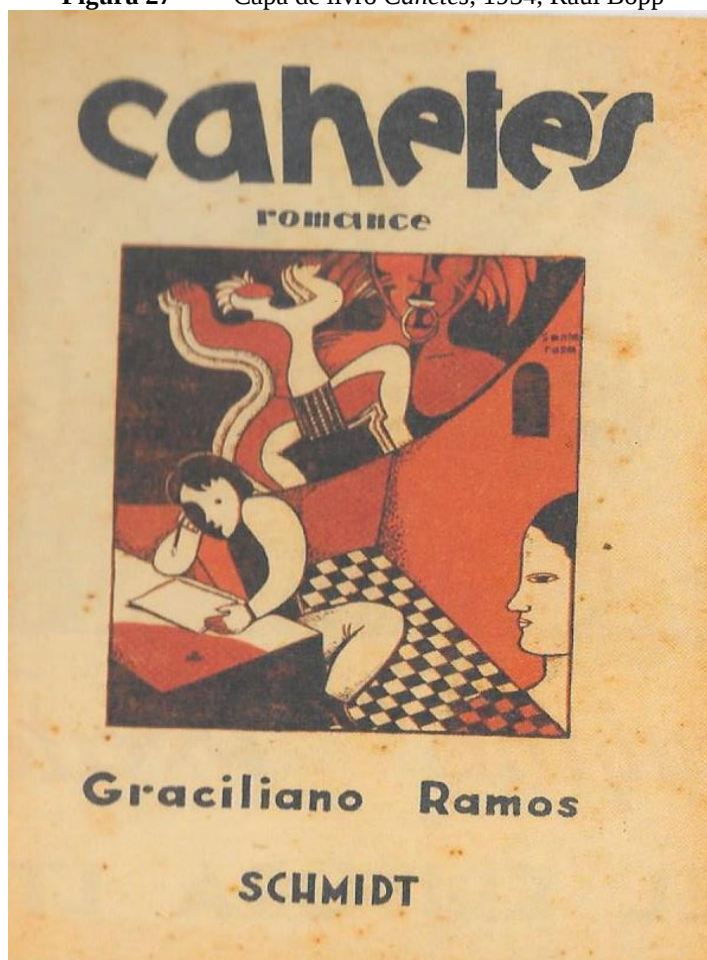
Para o *layout* desta capa, Santa Rosa permanece com o mesmo padrão de *Cacau* e de *Suor*, em que informações sobre autor, editora e título da obra ganham visibilidade, agradando, assim, aos consumidores e autores.

Em *Cahetés*, o *designer* Santa Rosa propôs o mesmo modelo de capa que vinha se estabelecendo por ele, enquanto padrão na editora *Ariel*; característica que só foi modificada a partir de 1938. Tanto em *Doidinho* quanto em *Cahetés* ele utiliza a opção da cor vermelha chapada. Conforme pondera Bueno (2019, p. 39),

[o] uso da cor chapada permitia uma variação enorme sem custos adicionais, o que serviria para particularizar cada título. E Santa Rosa, com o tempo, abusou dessas cores, desde as mais pastéis, como bege e o cinza, até o vermelho mais vivo, passando pelo roxo, pela rosa, pelo amarelo-limão. A ilustração, por sua vez, sempre em preto e branco, se destacava contra essa massa em cor, por um lado, e, por outro, permitia a produção dessas imagens-sínteses que, muitas vezes, capturavam e apresentavam ao leitor o que havia de essencial num texto.

Cahetés é o primeiro projeto realizado por Santa Rosa para a Editora *Schmidt*. O que chama atenção é o padrão constituído por ele, e transposto para outras editoras. Não havia nas editoras uma distinção que marcasse certa singularidade. Por isso, é ele tido como o idealizador de um padrão tipográfico de sua geração.

Figura 27 — Capa de livro *Cahetés*, 1934, Raul Bopp



Fonte: BUENO, 2015.

Em 1933, Santa Rosa irá “vestir” o primeiro livro do “romancista satírico” (BOSI, 2015). Com incentivo de amigos, Graciliano Ramos também realizou seu primeiro trabalho para *Schmidt*. A livraria e editora *Schmidt* tinha como proprietário o poeta Augusto Frederico Schmidt, mencionado como o personagem na história gráfica do país que influenciou a vinda de relevantes escritores modernistas nacionalistas para a cidade do Rio de Janeiro (HALLEWELL, 2017).

Sobre livro e autor, vale salientar o apontamento feito por Jorge Amado em seu livro autobiográfico. Segundo Amado (2015), foi Santa Rosa quem, numa espécie de intercâmbio regional, apresentou o escritor alagoano ao campo artístico carioca. Graciliano Ramos desembarca na capital alagoana por volta de 1930, vindo de sua cidade natal, Palmeira dos Índios, onde fora prefeito, para ocupar a chefia de diretor da Imprensa Oficial. Naquela época, o gabinete do ofício era tido também como ponto de encontro de jovens e promissores intelectuais. De acordo com o jornal *Correio da Manhã* de 8 setembro de 1956,

Graciliano teria, no grupo, influência bastante sensível. Reunidos em torno do escritor, no seu gabinete na Imprensa, ou no “Ponto Central” os rapazes ficavam em conversas e discussões literárias que se prolongavam por horas a fio. Participavam, também da roda, médicos, professores da província e mesmo alguns escritores de outros estados, como José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e Santa Rosa, que moravam em Maceió⁷².

Como já foi dito, Santa Rosa frequentava os espaços de sociabilidade da capital alagoana, sobretudo, porque trabalhava enquanto contador numa agência do Banco do Brasil. Era a vida dividida entre os números do banco, e a vontade de fazer da arte vida, que mais afligia sua perspectiva de futuro. Por outro lado, o campo artístico de Maceió proporcionou salutareis articulações em sua rede de amigos/as. Conforme Amado (2015, p. 28),

[o] poeta e desenhista Santa Rosa, risonho mulato paraibano recém-chegado ao Rio — via Maceió, onde servira no Banco do Brasil — trouxera notícia de um literato alagoano, ex-comerciante, ex-prefeito de cidade do interior, por fim funcionário público, na ocasião, se não me engano, Diretor da Imprensa Oficial. Os textos dos extraordinários relatórios, apresentados por ele ao deixar a Prefeitura de Palmeira dos Índios, circularam de mão em mão no limitado território literário da então capital da República e das letras pátrias. (AMADO, 2015, p. 28).

Para criar a capa de *Cahetés*, Santa Rosa utilizou mais uma vez a tridimensionalidade de planos que encenam fragmentos do enredo. O vermelho é utilizado como camada de tinta cromática, oscilando em intensidade em todo espaço da imagem. Prevalecem o preto, o vermelho e o branco.

Quatro figuras compõem a moldura da imagem. A primeira é um homem (João Valério) que aparentemente encontra-se em seu ambiente de trabalho, e parece se perder em seus próprios pensamentos. Ao lado, uma mulher o observa. A angústia de um amor proibido pela esposa do patrão (Adirão) faz florescer, a partir de seus pensamentos proibidos, figuras que simbolizam indígenas caetés. São eles quem dão nome ao livro - *Cahetés*. Ficaram conhecidos na história do Brasil após consumirem, antropofagicamente, o Bispo Sardinha, no século XVII.

O mundo psíquico do personagem é preponderante na "imagem-síntese" de Santa Rosa, pois sua aproximação com o expressionismo alemão e suas leituras sobre Freud foram de fundamental importância na modelagem por meio da qual apresenta, o conflito, o sofrimento e

⁷² ESCRITORES brasileiros. Graciliano Ramos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 set. 1956. Caderno 1, p. 10. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Graciliano%20Ramos&pagfis=66434. Acesso em: 4 mar. 2021.

a angústia — estes tomam formas de manifestações antropofágicas, representadas por indígenas que dançam. O ritual é uma analogia à situação adutora do personagem principal, que deseja ser o seu patrão, para, assim, consumi-lo. É a maneira de concretizar o seu desejo proibido. O *designer*, mais uma vez, realiza a espionagem das emoções. É o mosaico de formas humanas e de cosmovisões, cores com incidência do vermelho, que cifram sua interpretação acerca do desejo, da causalidade específica, gatilho que fixa sua intenção artística, e revela o íntimo de comportamentos dos personagens.

No ano seguinte, Santa Rosa foi contratado para realizar seu primeiro trabalho na *Editora José Olympio*, ou, como ficou conhecida no meio artístico, a “Casa”. A segunda edição de *Menino de Engenho* (1934), de José Lins do Rego, foi a obra inaugural em seu novo endereço de trabalho. Daí por diante construiu uma carreira de produtor gráfico. O terreno era frutífero para as encomendas, afinal, a editora era o ponto de encontro de diversos intelectuais — no geral, artistas, escritores e jornalistas.

É a mais promissora etapa de sua trajetória enquanto *designer*, pois propôs um padrão para a editora José Olympio, que vigorou até meados dos anos 1940. Neste período, reelabora projetos, atualizando novos padrões de *layout* que durariam cerca de uma década. Quando tudo começou, os projetos de capa de livros para a José Olympio não detinham uma uniformidade.⁷³

Com isso, concluímos que Santa Rosa, enquanto artista gráfico modernista, refletiu intelectualmente sobre as mensagens textuais de romances da década de 1930, e, não obstante, formulou de maneira *sui generis* imagens, no ardiloso trabalho de “vestir livros” a partir de imagens que foram condensadas por sua interpretação entre linhas e textos.

Mas sua colaboração para o metiê não se limita apenas à esteira produtiva das editoras. Após respeitável reconhecimento, passou a coordenar o primeiro curso de artes gráficas do Brasil. Convido o leitor e a leitora a adentrar neste fragmento da trajetória do intelectual modernista das artes visuais. Assim, passaremos a identificar sua concepção acerca da arte moderna e a experiência do personagem afro-brasileiro na Fundação Getúlio Vargas, capítulo importante da história das artes gráficas.

⁷³ Conforme Lima e Ferreira (2005), basicamente, “[com] o tempo, as ilustrações, em formato pequeno e retangular, colocadas no meio da página, em algumas ocasiões passaram a apresentar um grande formato, sendo colocadas no alto da página, como na edição de *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos. Em outros casos, as ilustrações perderam a moldura, ganhando um traço mais livre, como no livro *Poesia*, de Carlos Drummond de Andrade”. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/952a9f90b069f5f01a6a652d9c6c0334.PDF>. Acesso em: 11 mar. 2021.

2.4 Santa Rosa e o Curso de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas

Santa Rosa foi convidado a criar e coordenar um pioneiro projeto escolar que contribuísse diretamente com a formação de artistas no âmbito das artes gráficas. Em março de 1946 sua ambição de difundir a profissionalização do ofício através de um conhecimento sistematizado sobre o âmbito foi consolidada. Certamente, seu reconhecimento no ofício desempenhado por mais de uma década o consagrava como principal peça de montagem e coordenação do Curso de Artes Gráficas realizado pela Fundação Getúlio Vargas, na cidade do Rio de Janeiro. A seu favor, havia um legado que o tornou “[...] responsável, quase sozinho, pela transformação estética do livro nos anos de 1930-1940” (HALLEWELL, 2012, p.512).

Conforme Távora (1999), o curso coordenado por Santa Rosa é um capítulo da história das artes gráficas, cujo evento inicial é marcado pela abertura do *atelier* de Carlos Oswald, em 1914. Na virada de página é possível averiguar, em 1951, outros dois cursos, agora na Escola Nacional de Belas Artes; e, em 1959, no Museu de Arte Moderna (RJ). Távora (1999) ainda aponta três aspectos relevantes da história das artes gráficas encontrados no Curso organizado da Fundação Getúlio Vargas: a intensificação do uso da gravura para o aprimoramento do metiê, a pedagogia proposta pelos professores e a ressonância positiva, repercutida após a exposição final, do curso no meio artístico nacional.

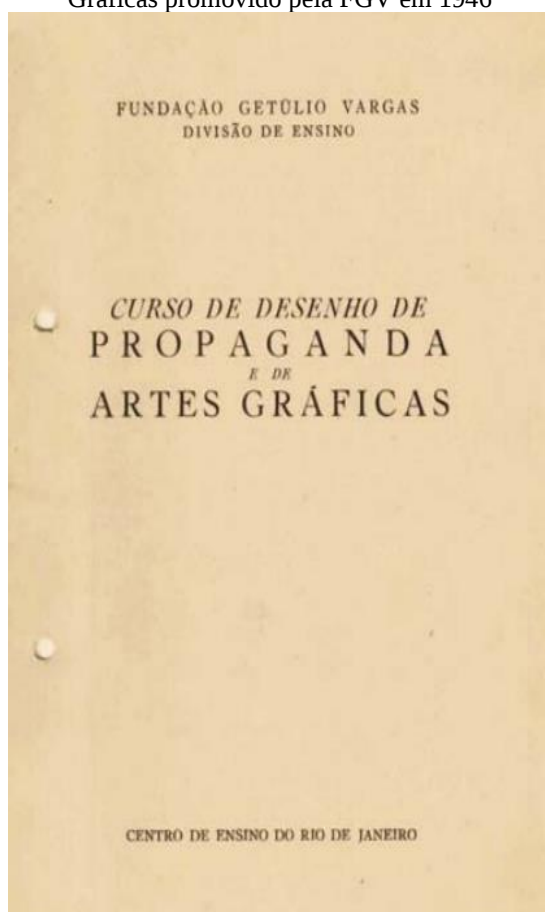
Para a pesquisa, importa saber como as ideias do pensador modernista, do crítico de arte, do *designer* gráfico e professor se encontram em Santa Rosa. Seus *ditos*, evidenciados em suplementos literários, costuram concepções acerca da arte gráfica. É preciso perguntar sobre o direcionamento de seu conhecimento aos seus alunos, seu método e sua prática na difusão da Arte.

O Curso de curta duração (oito meses) tem em sua tessitura orgânica disciplinas que exploram quatro áreas práticas e uma teórica das artes gráficas. Santa Rosa, além de coordenador, ministrou duas disciplinas: Composição Decorativa e Técnica de Publicidade. Ao seu lado, o colega Carlos Oswald (1882-1971) foi convidado para lecionar aulas de gravura (água-forte). Já Silvio Signorelli ficou com a disciplina de litogravura. Houve ainda a presença dos refugiados da Guerra, os austríacos Axl Leskoschek (1889-1973), que foi chamado para ensinar xilogravura; e a alemã Hannah Levy, escalada para desenvolver aulas sobre História da Arte (TÁVORA, 1999; CARDOSO, 2008).

Santa Rosa é um personagem multifacetado (artista, crítico de arte e professor) das artes gráficas. Em entrevista ao jornal *A Manhã*, em 24 de março de 1946, faz alguns comentários do que pretende enquanto professor, informando, inclusive, o objetivo do Curso,

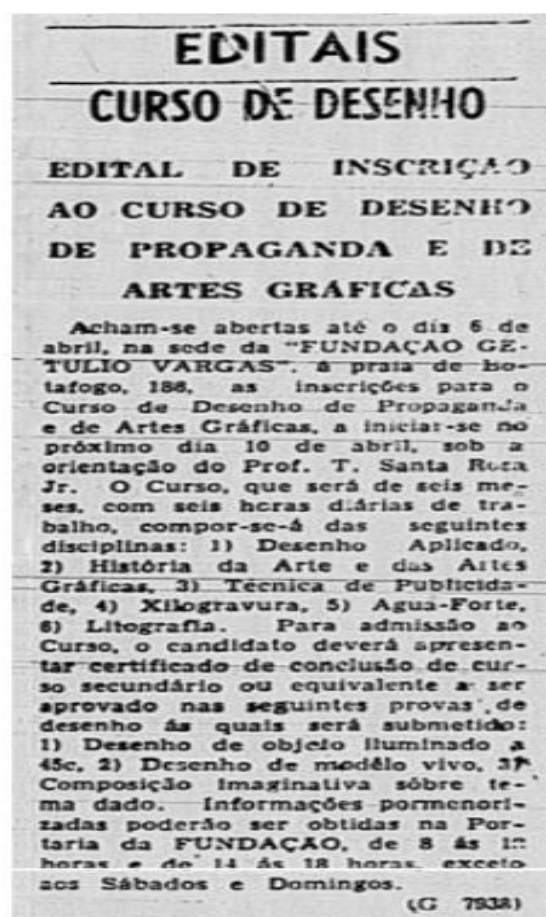
qual seja de “[...] capacitar os alunos à solução dos problemas gráficos, criando-lhes uma mentalidade ágil, à altura das solicitações do trabalho [...]”.⁷⁴ A função de formar artistas aptos a solucionar projetos visuais também é parte do objetivo central do professor Santa Rosa, que preza pela autonomia de seus alunos. Pois, conforme defende, é esse o motivo para a criação do curso: formar novos profissionais e com isso dirimir a ausência de material humano capaz de dar maior qualidade ao mercado da publicidade

Figura 28 — Capa do folheto de divulgação do Curso de Desenho de Propaganda e de Artes Gráficas promovido pela FGV em 1946



Fonte: FONTANA, 2018.

Figura 29 Edital de inscrição no curso da FGV de 1946



Fonte: Correio da Manhã, 3 de abril de 1946.

Ainda na referida entrevista, Santa Rosa (1946, p. 8) pondera que a consequência maior é a de estabelecer uma positiva relação de novos artistas/profissionais numa interação com o mundo material, beneficiando, assim, “[...] com paginadores de nova visão, as editoras com ilustrações possuidoras de todas as técnicas, e as agências de publicidade em ‘layoutmans’ e cartazistas”. Investir nos campos de artes gráficas que se voltam para comunicação em massa

⁷⁴ FALA o pintor Santa Rosa sobre o Curso de Artes Gráficas. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1946. Letras e Artes, p. 8. Disponível em: A Manhã (RJ) - 1925 a 1953 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 8 jan. 2021.

foi a meta criada por Santa Rosa; sua preocupação era fortalecer o mercado interno, “[...] fazer ressurgir essas técnicas da obscuridade em questão, e trazer ao meio brasileiro uma contribuição objetiva, digna de consideração”.⁷⁵

Segundo o professor Santa Rosa, a gravura é a arte que se diferencia do desenho, tanto pela aplicação das linhas quanto pela maneira de conceber. É indispensável pôr importância na produção de materiais como projetos visuais de cartazes para a indústria da publicidade.

No artigo *Sobre Gravura*, publicado no suplemento literário *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, em janeiro de 1947, Santa Rosa questiona a pouca utilização da gravura pelos pintores modernistas. Relata o quão importante tem sido essa arte em outros países da Europa e nos EUA. Assim, o artista modernista nacional, defende que “[...] [deve-se] dar à gravura o ambiente propício ao seu florescimento, a fim de melhor podermos participar dos amplos meios que a arte faculta para a expressão de sentimento de um povo” (SANTA ROSA, 1947, p. 10).

No mesmo artigo, Santa Rosa destaca o quão prazeroso estava sendo a experiência com o desenvolvimento do Curso, aproveitando o ensejo para propagandear o evento de conclusão do Curso.

Em 1946, a Fundação Getúlio Vargas, doava ao nosso meio artístico um *atelier* de gravura, o qual tive a honra de dirigir. Com a colaboração do Carlos Osvald e Leskoscheck, efetuou-se um trabalho de desbravamento cujos resultados em oito meses teremos a oportunidade de expor ao público ainda este mês. É admirável a ágil e curiosa inteligência dos jovens alunos, aprendendo e experimentando com eficiência rapidez, técnicas como as da gravura, complexas e variadas. (SANTA ROSA, 1947, p. 10).

Nesse sentido, acompanhando a leitura quanto à repercussão do Curso feita pela crítica de arte, podemos avaliar até que ponto a iniciativa coordenada por Santa Rosa foi benéfica ao fazer-se do metiê. Assim, limitações e anseios são revelados nos relatórios de coordenação do Curso. A presente pesquisa não teve acesso aos referidos documentos de relatoria do Curso. Porém, de acordo com Fontana (2018), neles existem questões que norteiam os anseios pessoais de Santa Rosa acerca do Curso.

Tendo em vista o aperfeiçoamento do curso, nos relatórios Santa Rosa faz ainda sugestões de alterações em relação ao programa inicial, como a inclusão de noções de fotografia entre os tópicos das aulas de publicidade, e a realização de conferências com intelectuais e publicitários, para “criar ambiente favorável aos nossos futuros artistas de propaganda entre os dirigentes das agências do Rio” (FONTANA, 2018, p. 6).

⁷⁵ FALA o pintor Santa Rosa sobre o Curso de Artes Gráficas. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 mar. 1946. *Letras e Artes*, p. 8. Disponível em: A Manhã (RJ) - 1925 a 1953 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 8 jan. 2021.

De acordo com Mário Pedrosa (1900-1981), crítico de arte e jornalista, Santa Rosa é dotado de uma "vocação pedagógica" evidenciada na condução de sua didática. Contudo, é plausível mencionar que a ideia de vocação não abrange de maneira ampla a trajetória de Santa Rosa, uma vez que esteve ele em busca de cursos para aperfeiçoar suas habilidades, como pudemos acompanhar anteriormente. Pedrosa (1947) ainda avalia a forma com que a prática pedagógica de Santa Rosa favorece o aprendizado e consolida a missão de formar profissionais do âmbito artístico com autonomia intelectual. Aponta que o sucesso com que o Curso conseguiu difundir a arte da gravura é, em parte, obra da operacionalização dos professores na maneira de descortinar o que outrora era considerado como "o segredo da arte":

[...] [A] iniciativa é da maior importância para a vida artística no Rio. Até agora, a gravura era um mistério só para meia dúzia de entendidos que o guardavam a sete chaves. A água forte tinha privilégio das coisas e desconhecidas [...] Esse ou aquele sujeito que tinha prensa para a gravura ou conhecia o segredo do ácido para água forte se mantinha em geral, numas reticências de iniciado quando algum leigo ou algum jovem mais curioso o interrogavam sobre aqueles técnicos. Agora, Carlos Osvald, Santa Rosa e Leskqscheck acabaram com o mistério, e o segredo está aberto para quem quiser vir aprender. (PEDROSA, 1947, p. 9).

Com a estrutura pedagógica formada para atender ao público, uma vez que o Curso gratuito possibilitou a inserção de outras camadas sociais, certamente seja essa a diferença fundamental para com outras instituições, a exemplo da Escola Nacional de Belas Artes, cujo público era, majoritariamente, formado por filhos/as de famílias opulentas, ou através de apadrinhamentos. O fato é que a instituição se somou à atmosfera da capital do país como sendo mais uma opção de inserção no mundo das artes gráficas.

Pedrosa (1947) menciona que a atenção com a independência na criação artística foi decisiva para a formação dos alunos/as dedicados/as. Para ele, Santa Rosa detinha uma maneira pedagógica de artista modernista cuja condução (e vocação pedagógica) era circunscrita à autonomia artística dos alunos/as. Assim, conclui que

[...] Santa Rosa é, sem favor, uma evidente vocação pedagógica, e não é só em princípio, doutrinariamente, mas na aplicação de professor que revela a preocupação "de salvaguardar a personalidade dos alunos". Vê-se que ele procura seguir seriamente o preceito insuperável de Van Gogh: desenhar como quem escreve (PEDROSA, 1947, p. 9).

A metodologia empregada no plano de curso de Santa Rosa dava notoriedade à compreensão da visibilidade do cenário vivido, enquanto elemento imprescindível para a função do artista moderno. Considerada como porta de entrada para Santa Rosa, a visibilidade, o “ver o mundo”, é fulcral quanto a independência de um ideal de artista moderno que capta (por meio de um olhar treinado) temas, formas e conteúdos sobre o mundo — uma ação criativa do instinto. Assim, o professor Santa Rosa defende que

[a] arte moderna nasce, pois da retificação visual do artista em face do mundo de hoje, visão caldeada do substrato psicológico de outros fenômenos cuja aparição assistíveis e cujo assombro procura fixar. O artista capta as reações do coletivo. E é um extraordinário senso divisório, um poderoso dom profético que ele antecipa aos acontecimentos. (PEDROSA, 1947, p. 9).

É em busca da visualidade que Santa Rosa dedica atenção em sua prática didática, pondo a/o aluna/o na condição de testemunha ocular, pronta/o para captar e representar o mundo moderno. Por isso, seguia com seus alunos/as pelas ruas da cidade capital, Rio de Janeiro, à procura de imagens do cotidiano, do morro, do samba, das mulheres, das praias.

[...] Certos dias, Santa Rosa sai com eles ao ar livre, e os obriga assim às anotações rápidas, à sincronização, como ele mesmo diz, da mão com a vista. O resultado é que os jovens se acostumaram também com as regras escolares que aprendem modestamente ao convite à improvisação sentindo a irreprimível necessidade de libertar a mão e o instinto. (PEDROSA, 1947, p. 9).

Entre os alunos destaca-se a presença da polonesa Fayga Ostrower (1920-2001), que naquela época já contribuía com a imprensa carioca, no suplemento *Letras e Artes* e no jornal *Correio da Manhã*. Sobre ela, Santa Rosa dedica todo um artigo escrito anos depois (1950), em que rememora a experiência vivida na Fundação Getúlio Vargas, em 1946. Ele reflete:

Na Fundação Getúlio Vargas encontramos-nos novamente. Nesse curso relâmpago de tão salutareos efeitos, porém, pode Fayga Ostrower abordar a gravura nos segredos de sua técnica. Já a sua vocação se delineava bem marcada para as aventuras do preto e branco. Com Axel de Leskoschek penetrou nos ricos mistérios da xilografia e com Carlos Oswald, dedicado formador de tantos gravadores, aprendeu o complexo *métier*. (SANTA ROSA, 1950, p. 9).

A exposição que marca o evento de conclusão de curso contou com o apoio da imprensa. As notícias sobre o Curso na FGV pautam as dificuldades materiais, falta de equipamento de impressão, assim como, também, a ausência de público até o fim do curso. Mas exaltam os

esforços desempenhados pelo coordenador e demais professores. Conforme Moraes (1995, p. 196),

[como] consequência da boa acolhida, a mostra é prorrogada e transferida para a Associação Brasileira de Imprensa, onde permanece aberta até fins de março, com apoio da Associação de Artistas Brasileiros. Santa Rosa faz conferência sobre artes gráficas no recinto da exposição, à qual se segue um debate com a participação de Hannah Levy, Leskoscheck, Ramiro Gonçalves, Peregrino Jr. e Marques Rabelo. Apesar de todo esse apoio externo, o curso não prossegue, porque Simões Lopes, presidente da FGV, acha que ele nada tem a ver com as finalidades da instituição, cujo objetivo é a formação do servidor público.

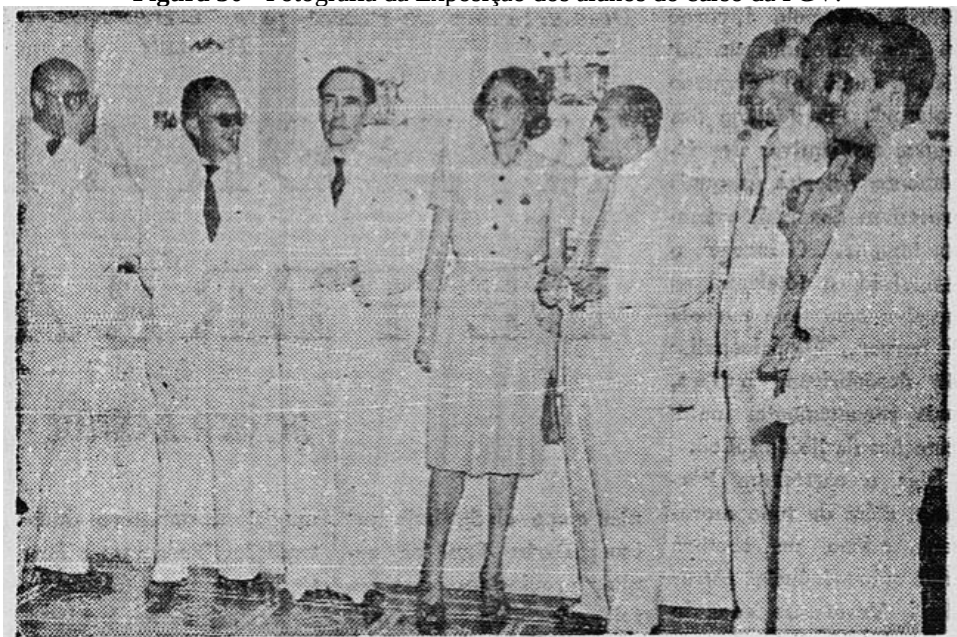
De acordo com Fontana (2018), teria sido um membro da comissão organizadora da FGV, Oscar Mello Flores (1912-2000), quem encabeçou os argumentos endereçados ao fechamento. Em sua retórica, constata-se uma disparidade de objetivos, uma vez que, segundo ele, a instituição defendia os interesses do público que compõe a Fundação, formado por funcionários públicos do setor administrativo e não artístico. E por manter essa característica, o Curso deveria ser desenvolvido em instituições mais específicas, que pudessem dar viabilidade à sua continuação.

É a imprensa que irá noticiar a embaraçosa informação sobre o encerramento do Curso. Houve protesto de alunos, críticos de arte também se manifestaram. O evento para conclusão de curso também foi afetado com a troca do espaço para a exposição. Não foi possível afirmar qual o motivo que levou a transferência do evento da sede da FGV para o *hall* da Associação Brasileira de Imprensa.

A situação paradoxal do sucesso e fechamento do Curso causou desentendimento entre seus organizadores e os administradores da instituição federal (FGV). A polêmica maior girou em torno da divergência acerca da função do metiê, pauta central para decisão de encerramento do Curso.

Para a insatisfação do intelectual das artes visuais Santa Rosa e de vários outros artistas, escritores, críticos de arte, o curso findou na exposição, que contou ainda com a participação de figuras de influência, da imprensa, do meio artístico e político, a exemplo de Simeão Leal, amigo pessoal de Santa Rosa que, à época, ocupava o Serviço de Documentação do Ministério da Educação, além dos professores Carlos Oswald, Axl Leskoschek.

Figura 30 - Fotografia da Exposição dos alunos do curso da FGV.



Fonte: Jornal *A Manhã*, 2 fev. 1947.

É possível visualizar acima a presença no centro da na fotografia de Fayga Ostrower, ao seu lado com corpo curvado Santa Rosa. A presença do amigo de sempre de Santa Rosa, Simeão Leal (sendo pego talvez desprevenido ajustando os óculos) também é registrada.

Se, por um lado, alguns representantes da Fundação Getúlio Vargas questionavam a utilidade do Curso e seu real aproveitamento, por outro lado, alunos e críticos de arte diferiam dessa retórica. A imprensa não deixou de expor a indignação sobre o fechamento do Curso, e isso é possível de se acompanhar por meio de um manifesto, de autoria desconhecida, que continha argumentos da classe de críticos de arte que também coadunavam com a visão de Santa Rosa, e de outros apoiadores da iniciativa:

Todos aqueles que tiveram oportunidade de ver a exposição dos trabalhos do Curso de Desenhos e Artes Gráficas da “Fundação Getúlio Vargas”, há poucos dias inaugurada, verificaram os surpreendentes progressos de seus alunos, oito meses apenas depois de fundado o curso. Trata-se - é a opinião dos críticos - de um empreendimento verdadeiramente modelar, entre nós, no que se refere ao ensino de desenho e artes gráficas. Quando tudo indicava, pois que um órgão dessa natureza - que tão bons serviços vem prestando às vocações jovens - deveria ser ampliada, eis que rebenta a notícia de que o curso vai ser fechado. Cremos, todavia, que tal medida não se efetive. Não faltam recursos

à Fundação, nem entendimento e compreensão por parte de sua direção, para manter o curso. Por que então fechá-lo?⁷⁶

Por fim, para compreender o protagonismo do artista afro-brasileiro Santa Rosa na história das artes gráficas, é importante acentuar a singular experiência do Curso de Desenho e de Artes Gráficas da Fundação Getúlio Vargas, em que foi ele coordenador e professor. O pioneirismo da iniciativa coordenada por Santa Rosa, desenvolvida com seus colegas do âmbito artístico, propiciou um espaço de sociabilidade e aprendizagem. Certamente, ainda mais: ensinou uma experiência *sui generis*, partindo de maneiras de ver e fazer através da Arte Moderna. Ainda que uma tímida vitória, a existência do Curso ajudou a difundir o metiê das artes gráficas.

É evidente o quanto o pensador das artes visuais, Santa Rosa, se empenha na defesa pelo metiê. Suas ideias se perpetuam no tempo, na agenda continuam pautas antigas como valorização do campo na comunicação em massa, bem como a formação de um público a partir da cultura visual.⁷⁷ Nesse sentido, o intelectual das artes visuais é categórico:

Precisamos defender essa parte da ilustração tão importante, tão rica, tão cuidada nos países que prezam a sua cultura e a formação espiritual de seu povo. E, agora, não nos esqueçamos de que para realizar, precisamos possuir os meios de expressão, e tanto mais realizamos quanto mais meios de expressão possuímos. Quero referir-me às técnicas do desenho, às técnicas da ilustração, às artes gráficas, entre nós, pouco utilizadas na sua beleza material, ricas para eximir sensivelmente as várias nuances psicológicas do texto (SANTA ROSA, 1947).

O Curso da Fundação Getúlio Vargas não teve continuidade talvez por interesse em outros da instituição, ingerência, ou mesmo falta de compromisso com o campo. Para a pesquisa é de suma importância pensar como a política do governo federal se compromete com o metiê,

⁷⁶ Por que fechar o curso? **A Manhã**. Rio de Janeiro, 16 fev. 1947. Suplemento Literário *Letras e Artes*, p. 3. Disponível em: Letras e Artes : Suplemento de A Manhã (RJ) - 1946 a 1954 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 14 mar. 2021.

⁷⁷ Importante apontar o que vem sendo desenvolvido na Antropologia da Cultura Visual. Sobre isso, Ulpiano Meneses (2003, p. 16-17) é categórico ao defender que não basta observar o que está visível, é preciso ir além, “[...] passar do visível para o visual, inspirando uma ‘Antropologia do olhar’. No entanto, a formação do que hoje se chama ‘Antropologia Visual’ se deu quando esse reconhecimento do potencial informativo das fontes foi capaz de tomar consciência de sua natureza discursiva. Com isto, os objetivos desse novo campo incluíram a produção, circulação e consumo das imagens entre o observador e o observado [...]. Nessa passagem do visível para o visual, foi necessário reconhecer e, de certa maneira, interagir três modalidades de tratamento: o documento visual como registro produzido pelo observador; o documento visual como registro do observável, na sociedade observada; e, finalmente, a interação entre observador e observado.”. Sobre o assunto ver também: MENESES, Ulpiano. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro; VAINFAS, Ronaldo. **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 243-261.

e qual a relação que Santa Rosa tinha com o governo quanto à Arte e Educação. Ora, é essa uma outra trilha para pesquisa, que será efetuada posteriormente ainda nesta dissertação.

Sendo assim, é importante acentuar a trajetória do personagem negro das artes visuais, sendo o protagonismo do artista gráfico destaque no mundo das artes gráficas, quanto à produção de obras, idealização, inovação e padronização na função profissional do *designer* gráfico, além de seus *feitos* artísticos terem sido determinantes para a história das artes gráficas no Brasil.

Por fim, além da maneira com que coordenou e ministrou aulas no pioneiro curso de Artes Gráficas no Brasil, suas militâncias artísticas puderam ser descortinadas, quando lutou na arena dos periódicos, suplementos literários e revistas ilustradas na busca da consolidação do metiê, o que gerou debates e reflexões. A participação do homem negro na história das artes gráficas é, de maneira direta, uma referência e possibilidade de estudo para/nos estudos afro-pedagógicos.

Para compreender o engajamento do intelectual das artes Santa Rosa passaremos a apontar algumas de suas preocupações no que concerne a aproximação entre artista, obra e público. Neste sentido, convido o leitor a observar o que pode ser caminhos para novas pesquisas.

2.5 O intelectual e o público

Sempre combatida, muitas vezes negada, quase sempre ironizada, a Arte Moderna, desde a sua súbita aparição na Semana de 1922, abriu, no entanto o seu caminho, impondo-se, por fim, à força de realizações consideráveis, louvadas em primeiro lugar, no estrangeiro, louvações cujo reflexo asseguramos um relativo respeito e levantou uma dúvida, onde havia uma negação.⁷⁸

Para entendermos o protagonismo de Santa Rosa na história das artes gráficas é importante salientar seu posicionamento enquanto intelectual na relação com o público, em um período de nuances na relação entre o governo federal com artistas, escritores dos mais diversos ramos ideológicos (liberais conservadores, comunistas, fascistas) que, em geral, passam a preencher gabinetes, secretarias, departamentos e ministérios do governo varguista (1930-1940).

⁷⁸ SANTA ROSA. A Arte Moderna e o Governo. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 4 fev. 1951. Letras e Artes, p. 5. Disponível em: Letras e Artes : Suplemento de A Manhã (RJ) - 1946 a 1954 - DocReader Web (bn.br). Acesso em: 9 jan. 2021.

Era o tempo de Gustavo Capanema (1900-1985) enquanto ministro da Educação (1934-1945). Um período em que se configurou aquilo que Bomeny (2001) definiu por “constelação Capanema”, ou seja, quando uma plêiade de intelectuais, de maneira endógena, gravita em torno do Ministério da Educação, tornando possível o desenvolvimento do projeto modernista. Um período compreendido por alguns pesquisadores da vida intelectual nacional como divisor quanto à função de artistas e intelectuais — que, em geral, estariam cooptados, e por isso são compreendidos na medida de seu vínculo e responsabilidade com o projeto cultural do governo varguista.

Assim, seguindo a historiografia que esquadrinha a participação de intelectuais e o governo varguista, é possível identificar que, conforme aponta Capelato (2013, p. 127), “[...] esperava-se que as artes se transformassem em elementos formadores de massa. Além da feição estética, essas iniciativas deveriam atingir os objetivos de educação cívica, colaborando para conciliar o sentimento de nacionalidade [...]”. De acordo com Miceli (2001, p. 216), a gestão de Capanema, embora tenha salvaguardado um território livre dos anseios do regime varguista, cooptou os intelectuais a serem “[...] porta-vozes do conjunto da sociedade, passando a empregar como crivos de avaliação de suas obras os indicadores capazes de atestar a voltagem de seus laços com as primícias da nacionalidade [...]”. Por outro lado, Cardoso (2019, p. 141), defende, em recente pesquisa biográfica sobre Capanema, que foram as ações mediadoras do ministro que endossaram o modernismo como um “[...] movimento artístico de uma era, garantindo, aos representantes e autores, uma liberdade criativa por meio da política estatal [...]”.

Nesse sentido, é preciso averiguar, dentro da perspectiva individual de Santa Rosa, seus anseios e peculiaridades acerca da política de difusão da Arte. Para Santa Rosa, o ministro Capanema era um “animador de novas ideias, crivado de críticas” (SANTA ROSA, 1951, p.5). Santa Rosa idealizou uma proposta de política cultural propícia ao encontro da Arte com o público e enfatizou a relevância da arte para a vida. O artista modernista defendeu uma organicidade estatal que promovesse a divulgação da Arte em escolas, bibliotecas, museus e salões. Sua crítica mais contundente coaduna com a intenção de educar o público para compreender a Arte Moderna, e com isso aproximar o artista, a obra e o público.

Nos idos da década de 1940, Santa Rosa seguia a trilha que o levou à vereda da crítica de Arte, quando assume redação de jornais de ampla envergadura. Em 1945, com 36 anos de idade, substituiu o pintor Di Cavalcanti no *Diário de Notícias*. O seu protagonismo alcança inegável ápice no mesmo ano, sobretudo quando, com a ajuda do amigo Jorge Lacerda, cria o jornal *A Manhã*. Através deste periódico, Santa Rosa difundiu com vigor suas idéias, ao

escrever constantemente artigos e ao ilustrar poesias nas páginas do suplemento literário *Letras e Artes*. Acompanhando seus ditos é possível compreender sua aflição quanto a relação do projeto de Arte que almejava e a realidade do mundo artístico que enfrentava.

Se há uma trincheira política por onde atuou Santa Rosa no mundo das artes, podemos evidenciar de maneira plausível sua luta na arena das colunas de arte nos principais jornais do microclima intelectual do Rio de Janeiro. Em sua militante agenda se destacam tanto a luta para a qualificação de dispositivos culturais (museus, teatros, escolas), quanto a logística de políticas culturais que aproximam o público com o meio artístico.

Um bom exemplo do ativismo do sujeito histórico Santa Rosa é a denúncia/crítica à precariedade administrativa e pedagógica quanto à função dos museus. Para Santa Rosa, por atuarem de maneira estática, os espaços de museus, assim como bibliotecas, são considerados espaços estáticos e amorfos. Uma sugestão que aparece com frequência em seus ditos é transformar espaços como bibliotecas em algo itinerante, e assim deixá-las mais atraentes ao público.

[...] O Museu estático como um arquivo de obras, a escola sem alimento intelectual e dinâmico de conferências, polêmicas, as bibliotecas servindo mais quase à recreação do que ao conhecimento organizado, são ilhas solitárias dispersas, quando poderiam servir mais, obterem o máximo de suas finalidades, cooperando juntos no campo da educação artística. Faz-se necessário atrair, instruindo os não artistas para que os criadores encontrem uma repercussão de seu trabalho, de seu ideal, no seio do público (SANTA ROSA, 1949, p. 4).

Santa Rosa condena o desprezo dado à pauta da utilização de aparelhos artísticos. Idealiza uma realidade em que o público, o maior interessado nas políticas culturais, deveria se beneficiar da interação criada por ambientes dinâmicos com os artistas. Já os artistas, por sua vez, amparados por um espaço de qualidade, estariam próximos do público, e suas obras, evidentemente, teriam maior repercussão. A situação com a qual Santa Rosa se depara é bem diferente da imagem que projeta, pois, como expressa em artigos, o que há é o desinteresse do público pela arte, ocasionado pela desprezível maneira com que vem sendo administrados os museus - estes que poderiam ser fiéis aliados na missão de aproximar o público geral com a cultura visual.

[...] O papel do Museu nessa campanha da Educação Artística é predominante. A moderna concepção de Museu não seria mais um Departamento local, porém, a sua função atingiria o âmbito do país, teria uma expressão nacional. As obras acordaram do seu sonho convencional e brilharão em todas as latitudes do país, comunicando ao homem do interior,

das capitais do norte, do centro, do Sul, a sua mensagem de verdadeira paz e da beleza [...]. (SANTA ROSA, 1949, p. 4).

É possível averiguar até aqui que o protagonismo de Santa Rosa nas artes visuais foi fundamental para projetos visuais de capas de livros, assim como, também, que, a partir de seu empenho intelectual para a profissionalização do metiê (sobretudo por suas assertivas em jornais e revistas), os aparelhos artísticos foram defendidos enquanto promotores da aproximação entre o público, a arte e os artistas. Nota-se sua importância para a história das artes gráficas, considerando-se o aperfeiçoamento tipográfico dos *layouts* realizados por Santa Rosa, assim como a difusão e utilização de gravuras, elementos imprescindíveis para a popularidade das artes gráficas. Assim, explica Santa Rosa (1947, p. 10) que

[esse] início de difusão da gravura, entre nós, poderia dar-nos nomes brilhantes ampliando e contribuindo para os quadros de nossa cultura. É de maior gravidade e muito se faz necessária a continuidade desses estudos, que não constam, nem praticam nos vários cursos de ensino artístico de todo Brasil, notadamente dos Cursos oficiais. Deve-se dar à gravura o ambiente propício ao seu florescimento, a fim de melhor podermos participar dos amplos meios que a arte faculta para a expressão de sentimento de um povo.

Diante do exposto, é possível avaliar a trajetória do intelectual das artes gráficas Santa Rosa. Seu pensamento expresso em *ditos* e *feitos* evidenciam o protagonismo de uma trajetória de vida que foi imprescindível para o desenvolvimento do metiê. O fazer-se do intelectual das artes visuais é marcado por cenas de sucessos, mas também de frustrações, a exemplo do pedido de bolsa de estudos à *Fundação Guggenheim*. Sua vida, vivida na atmosfera do mundo artístico, foi tecida por uma rede de sociabilidade providencial, uma vez que influenciou a trajetória do homem negro, migrante. Na capital do país, Santa Rosa se beneficiou do sucesso da indústria editorial, logo, suas habilidades com desenho, pintura e ilustrações foram provenientes para inserção ao mercado em alta. As editoras nacionais acompanhando o boom de venda de livros se modernizam.

Na arte de vestir livros realizou encomendas de praticamente todas editoras da cidade-capital, Rio de Janeiro. Assim conseguiu cabedal suficiente para atravessar uma nova fase de vida. A busca pela educação artística, já pensada anos antes, se concretizou em 1946, quando ocupou a coordenação do primeiro curso de artes gráficas, realizado pela Fundação Getúlio Vargas (FGV). Na ocasião, também pode ministrar aulas. Certamente, neste momento o professor e o artista modernista se imbricam para lecionar. Ao passear com seus alunos/as pelas ruas e calçadas se apropriam da visão que testemunha o centro da cidade carioca, como

testemunhas que vagueiam em busca do melhor ângulo para condensar a realidade, sentida e vivida ao mesmo tempo. A sua preocupação com a educação artística, descortina sua indignação com críticas em relação à arte moderna ser ilegível. Era preciso educar um povo para o visível. Em seus escritos destaca a importância para uma política cultural que altere a dinâmica de uso de espaços como museus, teatros e salões.

Portanto, é preciso, ainda, explorar a trajetória do multifacetado artista no mundo da pintura. Assim, convido o/a leitor/a para o próximo capítulo/cena dando continuidade a trajetória de vida do intelectual e artista negro personagem do mundo das artes visuais, Santa Rosa. A paisagem histórica é a historicidade das artes plásticas no Rio de Janeiro, cujo mirante é a trajetória do artista plástico Santa Rosa.

3. CAPÍTULO CENA (III) INTELLECTUALIDADES E PROTAGONISMOS ARTÍSTICOS: SANTA ROSA E A ARTESANIA DO MODERNISMO NACIONAL (1940 – 1950)

“[...] A árvore da Arte Moderna está plantada. Logo os seus ramos abraçarão o espaço, nessa aflita tentativa de captar as formas e as variações do pensamento plástico, alimentada pela ácida selva dos conflitos sociais, que se esboçam nos horizontes da vida [...] todos os *ismos* representam os caminhos abertos para se chegar à definição desse convulso Século XX [...] É o meio que gera o tipo de arte que lhe corresponde (SANTA ROSA, 1947).

Era uma quarta-feira, dia 15 de dezembro de 1999, quando a Revista *Isto É*, em sua edição semanal, publica artigo com o seguinte título: "O mistério de Santa Rosa". A chamada da matéria/notícia diz que “Procuradores do INSS investigam extravio de quadros valiosos do pintor paraibano e tentam resgatar peças históricas”. O invólucro da narrativa aflora a imaginação do leitor, com um suspense típico dos romances policiais, consta que dois servidores do INSS, Carlos Mota e Antônio Rodrigues após vasculharem o almoxarifado da repartição no Ministério da Previdência, encontraram num amontoado de objetos, em meio a nebulosa atmosfera de pó e sujeira, objetos artísticos de valor inestimado.

Sem muita informação acerca do "achado", os afortunados tentam descrever as imagens da obra. São relatadas algumas, mas a que chamou maior atenção foi realizada por Santa Rosa, na década de 1950. Trata-se de um registro do espaço da cidade do Rio de Janeiro; uma roda de samba com figuras humanas que cantam, observam e tocam. Uma imagem registrada pelo olhar da testemunha ocular, Santa Rosa. Em relação ao conteúdo (samba), vale salientar a maneira como foi utilizado por outros pintores do tempo de Santa Rosa; o que faremos posteriormente.

A matéria jornalística, cujos informes ressoam impressões de dois servidores do INSS acerca de quadros encontrados no depósito da repartição pública, acentua o desprezo pelos feitos artísticos. O depoimento de Maia chama atenção. Para ele, os quadros não tinham nenhum valor cultural, como qualquer outro, eram apenas quadros a serem utilizados nas paredes dos corredores. Já o diretor de Patrimônio do Ministério, Paulo Taunus, foi categórico ao afirmar que sanadas as primeiras questões, iria tomar as devidas providências. Assim, para ele os referidos quadros, por conta de seu valor cultural, devem ser tratados como tesouro nacional. Aloysio Nunes, secretário-geral da presidência da República, avalia que a criação de um museu

ou exposição permanente, poderia ressignificar a utilização das obras, uma vez que as mesmas ficariam sob os devidos cuidados, menciona importância dos feitos artísticos para a memória e história da arte nacional. Conforme aponta:

Devemos reunir essas obras que estão escondidas nos corredores e salas da burocracia brasileira e montar uma grande exposição permanente ou museu”, sugere o assessor presidencial. É o tipo de idéia que exige apenas uma penada do presidente Fernando Henrique Cardoso para limpar o pó de dezenas de obras que fazem parte da história da arte e da memória nacional. A proposta já tem um entusiasta de primeira hora: o procurador Carlos Mota, farejador dos quadros de Santa Rosa (*ISTO É*, 1999).

O caminho que pavimentava a explicação de como os quadros que compõem o acervo pessoal de Santa Rosa, foram parar numa minúscula sala aos fundos da repartição pública, começa pela aquisição e compra de seu acervo pessoal pelo Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE). Isso quando a secção ainda se localizava na capital fluminense (Rio de Janeiro), um ano após o falecimento do pintor Santa Rosa, em 1957.

O objetivo em adquirir o acervo era criar uma exposição, para assim fortalecer a memória do artista. Entretanto, como não houve a concretização da ação, consequentemente, as obras foram acomodadas ao almoxarifado do prédio da previdência, como se material obsoleto fosse. Diante desse fato, há uma outra questão para o presente capítulo, e desenvolvimento desta parte da pesquisa: o destino da monta de dezenas de quadros realizados pelo pintor negro modernista. Afinal, ao buscarmos o destino das dezenas de quadros do pintor em tempos hodiernos, os encontramos espalhados Brasil afora em meio a ofertas de leilões eletrônicos.

Em outra matéria, escrita cinco anos após a primeira, o desfecho dos “achados”. De acordo com a jornalista Marta Salomon, do jornal *Folha de São Paulo*, em março de 2004, a prospecção e a catalogação das obras do acervo pessoal de Santa Rosa foram enfim finalizadas, sob a responsabilidade técnica do historiador da Arte Francisco José Alonso Veloso Azevedo, quem liderou a lenta empreitada.

Na ocasião, Azevedo aponta dificuldades técnicas com acentuada precariedade de informações de reconhecimento patrimonial. De acordo com ele, a metodologia utilizada à época quando o acervo chega à Brasília, atrapalhou o processo. Cita como exemplo a falta de exigências maiores acerca de informações para identificação como: data, autoria, gênero. Em geral, constatou o historiador que os 22 quadros, encontrados no acervo pessoal de Santa Rosa, detinham uma única informação: “obra de vulto histórico”.

Segundo avalia Azevedo, essa ausência de dados mais precisos e diretos foi um ônus para o processo de patrimonialização do acervo. Conforme a referida reportagem:

No início dos anos 50, Santa Rosa passou uma temporada na Europa, época em que teria se encontrado com Picasso e comprado um de seus desenhos. Além do desenho da mulher de braços cruzados e dos indícios de uma tela de Portinari, a coleção de Santa Rosa também reúne pinturas a óleo do também pernambucano Augusto Rodrigues, telas do próprio Santa Rosa e outras de autoria desconhecida. O Museu Santa Rosa - destino original da coleção- foi extinto. As obras passaram para o também extinto INPS no final dos anos 60 e viajaram para Brasília já nos anos 90, quando a direção do INSS mudou-se para a capital. (FOLHA, 2004).

De acordo com Barsante, Santa Rosa detinha uma colossal biblioteca pessoal, chegando a quase 4.000 unidades — certamente, ao passear pelas prateleiras de livros encontraríamos exemplares de autores como: Platão, Porto Carreiro, Freud, Dino Segré, George Benannos, Agripino Grieco, Buffon, Olegário Mariano, Montinelle. A partir de fontes epistolares é possível perceber o escambo de livros em sua rede de sociabilidade. Assim também pareceres de algumas de suas leituras. Os compêndios que formaram sua biblioteca foram direcionados à biblioteca Júlio de Barros, no Rio de Janeiro.

É refletindo acerca do destino dado ao acervo do pintor Santa Rosa, que iniciamos o esquadramento de sua trajetória. Ambas matérias (1999, 2004) contam parte de uma história de vida, evidenciam a maneira com a qual, décadas após seu falecimento, sua história, memória e feitos artísticos são ainda tema de debate. Desta feita, vamos acompanhar iniciativas de amigos próximos preocupados com a preservação do legado *in memória* do pintor Santa Rosa gerou debate na imprensa nacional.

Os amigos tomaram o *front*, entre eles, o poeta Carlos Drummond de Andrade e o pintor Cândido Portinari, que defendiam a criação da “Rua do Santa”, em algum logradouro da cidade do Rio de Janeiro. A rua não saiu. Mas foi montado, por alguns anos resistiu:

[ao] constituir o *Museu Santa Rosa*, nas salas ocupadas pelo seu atelier [que ficava no mesmo sétimo andar do mesmo prédio] por iniciativa do diretor Paiva Muniz. O museu inaugurado em 1957, não existe mais [1982 ano da publicação do livro]. Foram também adquiridos pelo IPASE três mil e setecentos volumes, que hoje enriquecem a Biblioteca Júlio de Barros Barreto. Alguns dos 22 quadros enviados para Brasília. (BARSANTE, 1982, p. 30).

A ideia de homenagear Santa Rosa a partir da criação de um museu não foi aceita pelo poeta. Andrade, conforme escreveu em “A Rua Santa Rosa”, publicado pelo jornal Correio da

Manhã em 12 de fevereiro de 1957, decerto tinha seus motivos. No texto, ele faz uma denúncia acerca de subtrações no inventário artístico de Santa Rosa, assim, diz:

Li que algumas pessoas possuíam chaves desse “atelier”, e é de crer que uma levasse para si certa recordação pessoal do artista, outras carregasse outra (sic!), e discos, quadros, livros se foram evaporando, minto, se foram dirigindo volitivamente para rumos diversos. Não haverá tantos museus Santa Rosa quanto pessoas o amarem, e a isso ninguém de coração transitável chamará de furto. Amor é furto. [...] Senhora Comissão, se me ouvis, deixai em paz os bens do Santa em mãos de quem os detenha e deles espiritualmente careça. Se os quadros falassem além daquilo que o autor lhes comunicou de linguagem plástica, estes de Santa Rosa, consultados sobre a concentração em museu, optaram pela dispersão, que é outra forma de sobrevivência, mais intensa posto oculta. (ANDRADE, 1957, p. 06).

Os alertas à comissão não foram maiores que os argumentos para que a ideia de criação do Museu Santa Rosa fosse concretizada. Comentou-se acerca das considerações escritas por Andrade, ao passo que, discordou-se no que diz respeito ao desvio de bens do pintor. Além disso, argumentou-se quanto ao valor sentimental e a questão financeira sobre criação do museu

Tenho a honra e a responsabilidade, com Antônio Bento e Lúcio Rangel, de pertencer a essa comissão. Teria recusado o convite que me fizeram para dela participar, não estivesse certo de que posso ser um pouco útil à memória de Santa Rosa. Carlos Drummond de Andrade ignora, de certo, duas coisas: 1º que a família do nosso falecido amigo vê com satisfação a possibilidade do Museu; 2º) que Santa Rosa deixou mãe e um filho. Essas duas circunstâncias, a meu ver, invalidam quaisquer outros argumentos contra a criação do Museu. (PMC, 1957, p. 06).

Outra questão presente na seara de iniciativas para preservação da memória do pintor Santa Rosa, foi a criação do Salão Santa Rosa. Ainda na década de seu falecimento evidenciase no *O Jornal*, em 04 de fevereiro de 1959, um artigo assinado pelo crítico Quirino Campofiorito — quem divergia intelectualmente acerca do ideal de arte moderna. Com intuito de realizar o Salão Tomaz Santa Rosa, Campofiorito liderou um movimento que indagava a concretização do evento, uma vez que parte do acervo de quadros do pintor Santa Rosa tinha sido organizado.

O problema maior foi a falta de espaço ideal para o empreendimento. Tal problemática foi sanada pelo diretor da Escolinha de Arte do Rio de Janeiro, Augusto Rodrigues, que cedeu o lugar para as exposições. Ainda assim, a proposta não foi posta em prática. O que chamou atenção do notável crítico de arte, foi a resposta dada ao público, de acordo com a matéria

mencionada, o evento não ocorreu por conta de poucas obras inscritas. Assim, optou-se por cancelar todo o Salão.

Nesse sentido, o acervo pictórico do pintor Santa Rosa comprado por uma instituição federal (como observado), ficou à deriva. Ao avaliar o destino dado ao acervo de quadros do referido personagem negro da história da pintura nacional, e a maneira com que houve desapareço, registrado no mencionado artigo “O mistério de Santa Rosa” certamente é regra, e não exceção.

Mas quem é o pintor que teve amigos de vultosos prestígios no cenário artístico nacional? Que é lembrado por suas realizações pictóricas, mas também por suas assertivas críticas, que fazia enquanto cumpria o ofício de crítico de arte. Quem é o sujeito histórico negro que fez parte da construção da tessitura artística nacional?

Desta feita, iniciaremos o percurso que visa compreender a trajetória de Santa Rosa no âmbito da pintura nacional dando especial atenção ao microclima intelectual entre 1940 e 1950, que correspondente à gleba cultural pautada pelas folhagens da artesanaria do modernismo nacional.

Para tanto, convidamos o/a leitor/a a adentrar no cenário vivido por Santa Rosa em que iremos nos debruçar nas questões concernentes à seara das pelejas artísticas, cujo objetivo é descortinar, com base no debate sobre a forma, linhas e cores do modernismo, a participação intelectual do pensador das artes Santa Rosa.

3.1 O pintor Santa Rosa e o modernismo nacional: pelejas artísticas em formas, linhas e cores

A atmosfera artística vivida por Santa Rosa nutria um clima de entusiasmo acerca de eventos culturais e artísticos, uma vez que o período entre 1940 e 1950 é marcado por circunstâncias salutaras para o desenvolvimento do modernismo nacional. Em meio a isso, o posicionamento no âmbito político-artístico do tempo de Santa Rosa, é marcado por disputas em torno do ideal da arte nacional.

O cenário artístico vivido por Santa Rosa, também era fomentado por um ambiente polarizado. Duas correntes ideológicas disputavam a hegemonia e controle de espaços de poder. O embate entre acadêmicos e modernistas contribuiu para que a temperatura das ideias ultrapassasse as portas das instituições.

De saída, para exemplificar, vale ressaltar a repercussão da conferência realizada na cidade do Rio de Janeiro, em março de 1938. Na ocasião, foram inaugurados os cursos de Filosofia e Letras, na Universidade do Distrito Federal. A referida instituição propiciava, para

o âmbito das artes visuais à época, três opções de cursos em nível superior: urbanismo, arquitetura e paisagismo, pintura mural e escultura (MORAIS, 1995). No centro do enredo, a palestra intitulada “O artista e o artesão”, proferida pelo musicista e pesquisador da cultura Mário de Andrade, parecia catalisar um recorrente debate.

O texto da conferência foi publicado à posteriori enquanto livro, com dedicação ao artista modernista Santa Rosa. Na folha de capa, Andrade escreve em 1938 “ao amigo Santa Rosa”. Não temos a resposta quanto ao motivo da dedicação, mas vale salientar que, Santa Rosa não detinha prerrogativas institucionais oficialmente registradas por instituições de renome, sua formação na pintura se deu a partir da mentoria de Cândido Portinari, somada aos seu autodidatismo; assim como nas artes gráficas.

Segundo, Morais é no imbróglio artístico referente ao antagonismo da técnica e criação, que Mario de Andrade irá explicar a contenda, para isso valeu-se de uma metáfora entre a criação artística (arte) e a criação técnica da arte (artesanaria), conforme o autor, Andrade diz em seu discurso inaugural, a seguinte reflexão:

Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão. O artesanato é assunto ensinável, e de ensinamento por muitas vezes dogmático, a que fugir será sempre prejudicial para obra de arte [...] O artista prescinde das leis técnicas, não em benefício da obra de arte, mas de si mesmo[...] Artista que seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente ele não é um bom artista. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque, concomitantemente, está se tornando artesão (MORAIS 1995, p. 165).

Nesse sentido, valendo-se da visão andradina é possível identificar o embate quanto a maestria criativa (artesão) e o reconhecimento da técnica (artesanaria). Vale salientar que a oficialidade do aporte técnico de obra, mencionado por Andrade, era capitaneada pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), instituição de formação de pintores. Santa Rosa considerava a ENBA uma redoma de intelectuais dogmáticos no que concerne ao fazer-se da arte. A visão do artista autodidata é a de que seus integrantes realizavam o papel de representantes do segmento mais conservador na política artística nacional.

De modo que, no tempo de Santa Rosa existiram grupos, associações, clube de artistas de orientação modernista que buscavam autonomia diante da hegemonia da ENBA. A instituição artística efetivada em 1890, início da República, perdeu a antiga denominação de Academia Imperial de Belas Artes, criada desde a chegada da família real, mas que só passou a funcionar de maneira efetiva na década de 1840, quando o imperador D. Pedro II financiou

suas atividades. Assim, a ENBA foi personagem central no que se refere à agenda cultural do país.

O cenário político era marcado tanto por conta da relação de poder exercida pela ENBA, uma vez que ela regulava as atribuições da classe de artistas, quanto pela orientação ideológica academicista circunscrita à instituição em contraposição aos grupos modernistas.

Um bom exemplo foi o sucesso obtido pelo Instituto de Artes, espaço vinculado à Universidade do Distrito Federal. Quando em 1937, início da ditadura Vargas, foi acusada de difundir a tônica ideológica comunista, foi fechada por não conciliar sua produção intelectual ao projeto político cultural do governo. Conforme citação de Moraes, Mário Pedrosa diz que:

a Universidade do Distrito Federal se formou e existiu de maneira fugaz e rapidamente caiu, sob a pecha de comunismo e a prova é que um ou dois anos depois ela fecha, seus principais componentes se dispuseram, o prefeito do Rio de Janeiro [Pedro Ernesto do Rego] foi para cadeia e nós todos nos escondemos e depois, então, a ditadura, por uma questão de propaganda política, apoiou a chamada arquitetura moderna e fez de Portinari o grande artista oficial. (MORAIS, 1995, p. 157).

Desta feita, é importante compreender a conjuntura artística vivida por Santa Rosa, que se fez em espaços de intelectualidade, que promoviam questionamentos às orientações da ENBA. Um bom exemplo, pouco antes da implementação do governo estadonovista, foi a realização em 1935 da Mostra de Arte Social, encabeçada por Aníbal Machado, Álvaro Moreyra e Santa Rosa. De maneira orgânica, se propunha a aglutinar intelectuais da arte dos mais diversos âmbitos artísticos, que se destacavam no Brasil e no mundo, a exemplo de Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Paulo Werneck, Oswaldo Goeldi entre outros.

Sobre a Mostra de Arte Social, é publicado na *Revista Movimento*, em 24 de Setembro de 1935, um parecer escrito por Aníbal Machado, no qual é possível acompanhar a proposta do evento e análise de artistas que expõem na Mostra. Em relação aos objetivos, são elencados os seguintes: I. diminuir a distância entre o povo e seus artistas; II. revelar para o público um novo estado da arte; III. difundir a função social do artista; IV representar de maneira realista o meio, a vida e o cotidiano de homens e mulheres no seu tempo (MACHADO, 1935, p. 19).

Machado faz duras críticas ao academismo e suas saudações aos tempos remotos (sobretudo as missões francesas do século XIX) e a maneira de ver "receita francesa" para o fazer-se da arte nacional. Porém, a pauta mais incisiva questionada por Machado é a ausência do elemento humano no metiê, de homens e mulheres comuns, de imagens que ajudem a retratar a realidade do povo brasileiro. Sobre o cenário artístico vivido por Santa Rosa na década de 1930, diz Machado em resumo que:

Nossa arte nasceu pois europeia, com receita francesa e sob o signo funesto do academicismo, enquanto que a do México, por exemplo, procurava as suas raízes dentro do próprio espírito do povo e da terra. Só agora, aqui como em toda a parte, diante das novas condições históricas criadas pela inevitabilidade da transformação social, é que começa a empalidecer esse signo. Daí o motivo por que não deve o crítico tratar desses temas senão com o critério de quem analisa e pensamentos de um fenômeno novo. Até agora, as grandes camadas populares têm esperado em vão encontrar nas telas dos pintores o que corresponda às exigências profundas do seu instinto, o reflexo de suas inquietações e as razões coletivas. (MACHADO, 1935, p. 20).

Nesse sentido, suas assertivas vão de encontro à tessitura conservadora da arte, mais preocupada em reproduzir paisagens como praias, parques, barcos ao luar, que forjam motivações sem função reflexiva da dinâmica social. Ainda de acordo com Machado, há no cenário nacional um apelo à arte sem vida, que se diferencia das motivações encontradas no evento da Mostra. Nesta, havia temas como carregadores (Portinari), pescadores (Goledi), operários (Di Cavalcante), marinheiros negros (Santa Rosa) e mulheres pobres (Ismael Nery). Em suma, conforme Machado, a arte social se diferencia do academismo difundido pela ENBA sobretudo pela interação com o público alvo. Assim, diz que:

A degradação das artes plásticas do Brasil nos últimos tempos se explica principalmente pelo seu afastamento, cada vez maior, das fontes populares, para poder se afeiçoar ao gosto de uma elite que não é uma elite. Arte mentirosa e insincera. Ou então, cifrada e inteligível. No estado atual de agitação da humanidade, é preciso evitar toda arte que evita a realidade social. Na pintura como na poesia, arte pela arte é um convite ao isolamento, ao prazer secreto, ao suicídio. É uma forma de evasão num simbolismo que só tem sentido para o próprio artista e mais ninguém [...] A pintura, por sua vez, aqui como na Europa, está passando por um transe difícil. (MACHADO, 1935, p. 04).

Por esse ínterim, é possível evidenciar questões fulcrais à atmosfera artística, entre elas a qualificação técnica, a influência ideológica e a função social do artista no metiê. No plano individual, o pintor autodidata Santa Rosa teve que lidar com o desconforto de não possuir comprovação institucional. Sua trajetória é marcada por uma decisão que modificou sua vivência e assustou amigos/as. Ao almejar tornar-se pintor, escolheu sair do emprego no Banco do Brasil para consolidar um sonho. Conforme elucida a escritora Rachel de Queiroz que o conheceu ainda nas terras alagoanas quando:

[Santa Rosa] Pediu transferência para o Rio (trabalhava no Recife), mas recusaram a transferência. Ele então abandonou o emprego e se tocou para cá, entregando-se deliberadamente às dificuldades, quase à miséria, do artista que tenta abrir caminho na cidade grande. Passou o diabo, passou fome, todo

mundo o considerava louco por abandonar um emprego excelente por amor de um sonho, ou como lhe dizia um amigo, “uma vocação abstrata”. Santa explicava pacientemente: “Mas eu sou pintor” (QUEIROZ, 1961, p. 08).

Foi nesse cenário que o pintor Santa Rosa chegou às terras cariocas. Na bagagem, trazia experiências modernistas vividas tanto em sua cidade natal (cidade da Parahyba, atual João Pessoa) quanto na cidade de Maceió, capital alagoana. Em “As duas faces da Palavra”, artigo publicado em 1946, no suplemento *Letras e Artes*, o artista modernista, migrante, recém-chegado da região setentrional do país, destila críticas consulares acerca do vício academicista o qual, segundo ele, colabora para superdimensionar a importância da forma, e da superfície do quadro em detrimento da seiva cultural existente e a motivação individual e criativa do artista. Santa Rosa rememora a maneira com que parte dos artistas, do âmbito acadêmico costumeiramente secundarizavam símbolos, conteúdos e a criação artística em detrimento da manipulação da forma na superfície:

[...] Lembro-me perfeitamente do período de novidade que agitava o meio artístico do Rio de Janeiro (era em 1932) no desejo que cada um dos apreciadores das artes exterioriza, querendo identificar em toda tela pintada a sensual matéria. E aqueles que pertenciam à classe intelectual, se manifestaram para indicá-la num precioso esfregar do indicador com o polegar, adicionando às faces uma mixta expressão de sagacidade e crentice. (SANTA ROSA, 1946, p. 13).

Em entrevista concedida ao jornalista Raul de São Victor intitulada “A arte moderna no mundo: ideias e opiniões de Santa Rosa” publicada no suplemento literário *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, o pintor negro ao apreciar a contextura das correntes artísticas do academicismo e modernismo, realiza a seguinte definição:

Essas duas definições já caracterizam um problema. Não de tanto antagonismo como diariamente se supõe, pois a arte moderna, embora se manifeste como uma reação ao “acadêmico”, é forçosamente, historicamente, uma continuação desta. O que diferencia o sentido dessas duas atitudes diante do motivo, é que o acadêmico é imitativo, e, o moderno, criador, inventor de formas. O espírito criador é, certamente, superior artisticamente, ao passo que a imitação limita todas as possibilidades de desenvolvimento (SANTA ROSA, 1945, p. 47).

Nesse sentido, de acordo com Santa Rosa há especificidades nas formas que separam dois pólos da arena artística nacional. No academicismo a adoção do imitativo cujo escopo foi obter de maneira fiel a reprodução de paisagens naturais (um simulacro de cores e formas) se tornou hegemônica. Já os modernistas exploram a representação de figuras humanas e o

cotidiano, utilizando para isso estilos da vanguarda europeia (cubismo, abstracionismo, surrealismo), que causaram um diapasão de críticas dos academicistas.

Desta feita, ao considerar Santa Rosa uma testemunha ocular do início do século XX, podemos evidenciar a maneira com a qual se posiciona em relação às tessituras artísticas de seu tempo. Vale ressaltar a influência do movimento muralista mexicano, que chama atenção pela utilidade educacional do povo mexicano no que concerne, sobretudo, a difusão de uma identidade nacional. Para Santa Rosa, a simbiose entre o realismo e o figurativismo, (elementos centrais da corrente artística mexicana) são salutareis quando se visa a aproximação entre os artistas, suas obras e o público.

Assim, concluía em meados de 1940 que faltava para a tessitura artística brasileira uma longa caminhada na aquiescência de uma sensibilidade para a inserção de conteúdos nacionais, numa comparação a solução dada pelos mexicanos. Santa Rosa explica que:

“[...] Ainda nos falta realizar, a exemplo dos mexicanos, um levantamento de formas autóctones (seus chapéus, jarapés, cactos, etc.) e das características da paisagem brasileira, da vida do homem brasileiro dos seus costumes e seus usos”. (SANTA ROSA, 1946, p.13).

É importante apontar que o intelectual das artes prezava pelo equilíbrio entre técnica e tema/criação. Não à toa, elege como prioridade o papel fulcral da escola no amadurecimento da pintura nacional. As expectativas para uma política artística cujas diretrizes fossem forjadas através da educação, eram mencionadas por Santa Rosa com clamor ao objetivo de impedir que a pintura (a arte em geral) se transformasse em vícios intuitivos, imitativos e sem critérios técnicos. Logo, conforme elucida:

[...] Escola meus caros, escola dura, de palmatória e de ABC pois as facilidades da porta aberta têm dado os expressivos resultados que o Salão ora exhibe. Podemos contar numa mão o que se salva desse acervo de desconexão e incúria. E não é a falta de talentos reais. O mal, além dos enumerados, entre os quais, o principal a abominação da técnica [...]. Não nos iludamos. A obra de arte é obra do “*metier*”. Os meios técnicos apurados é que dão à obra a força de expressão de que ela precisa para situar-se no tempo. Não nos iludamos em substituir esse cuidado de “fazer” pelo conceito ideológico. É óbvio repetir, mas é necessário acentuar que o tema não faz a obra de arte. (SANTA ROSA, 1950, p. 10).

A preocupação com a questão da formação não era estanque. O amadurecimento técnico da plêiade de artistas nacionais seria uma consequência positiva do investimento na educação artística, talvez por isso mesmo tenha ele incessantemente defendido a pauta do desenvolvimento do âmbito da educação artística no país. Até porque com um público cada vez

mais consciente e interativo o fazer-se da arte ganharia cada vez mais adeptos. Para ele, em suma:

O tema sempre foi para os artistas, apenas o ponto de concentração em torno do qual gera a ideia plástica, o sutil e harmonioso arranjo dos elementos através do conhecimento técnico. O público percebendo o tema, quer se trate de uma natureza morta ou de uma batalha, nunca percebeu a base da composição, o ritmo do desenho, a aplicação, digamos, científica da cor, a tessitura da superfície, além das específicas contribuições psicológicas de cada artista. (SANTA ROSA, 1947, p. 10).

Há na história da pintura nacional, em especial no período escolhido (1930 e 1950), diversos embates que revelam tais divergências, assim trazem à tona caminhos para compreensão da cultura artística de um tempo. Santa Rosa realiza diversas críticas insurgentes contra o academicismo.

Em outro momento, o artista modernista defende seu pensamento mediante uma radiografia do estado da arte do Salão Nacional, daquele ano de 1948. Na ocasião, evidencia a ausência quase completa da representação de figuras humanas, excluindo a perspectiva da arte social lastreada por representar os problemas do íntimo humano, da vida em sociedade. É possível averiguar que o estilo foi ponto central na divergência entre a referência academicista e modernista. Conforme Santa Rosa:

Com essa ideia simplória de que a arte deve ser [apenas] figurativa, imediatamente estão a ela incorporados os piores pintores, já relatados pela evolução plástica do nosso tempo. Qual será o tipo de figurativismo fixado? O Realismo, o Impressionismo e Surrealismo? Partindo dessas premissas, em nome de que poder-se-á estabelecer a estética do nosso academismo eclético? (SANTA ROSA, 1950, p. 08).

Em outro de seu dito, intitulado “Nosso Modernismo”, publicado em 1948, no suplemento *Letras e Artes*, ele, Santa Rosa menciona ter realizado uma breve pesquisa, e com base nela, constata até que ponto o metiê esteve inclinado ao decorativismo em detrimento figurativa com motivação social, diz, ele:

Tive curiosidade de manusear os catálogos dos nossos salões e pude constatar o real afastamento desse problema íntimo. Na sua maioria, mais de 80% dos trabalhos se referem a aspectos da realidade objetiva – paisagens, flores, objetos – porém, sem a mínima parcela de conteúdo humano. Isso também vem explicar a ausência de uma arte social cujos temas, ultrapassando o decorativismo, que qualquer janela aberta nos oferece, ignorando a história simples, heroica e poética do homem brasileiro. Salvo a obra numerosa e potente de Portinari. (SANTA ROSA, 1948, p. 09).

Ao mencionar a pesquisa realizada em catálogos do Salões, o intelectual negro das artes não apenas demonstra sua preocupação com a escassez de representações humanas, mas também questiona a função social de uma arte sem o conteúdo do íntimo humano. O decorativismo cria uma locução antagônica à arte social. Em outras palavras, para Santa Rosa a utilização da arte enquanto ferramenta de projeção de uma imagem crítica do mundo vivido, e a presença da figura humana, do cotidiano e da sociabilidade não podiam ser exceção, e sim regra.

O cenário vivido pela testemunha ocular, Santa Rosa, apresenta o desenvolvimento da modernização, a exemplo dos aparelhos de comunicação, rádios com programações variadas desde de marchinhas de carnaval ao samba; transportes com novas linhas de bondes alimentando o imaginário da vida cotidiana; arquitetura incrementando horizontes paisagísticos ao universo da pintura; urbanização ofertando espaços de sociabilidade; industrialização transfigurando a vida de trabalhadores/as. Desta feita, assim conforme aponta Santa Rosa, o mundo se modifica e a visualidade sobre ele também:

O surto industrial do princípio do século transformou a face do mundo. A descoberta impulsionou a criação de milhares de objetos até então desconhecidos [...] Pássaros mecânicos [aviões] cortam o céu. A visualidade se modifica [...] A arte moderna nasce, pois da retificação visual do artista em face do mundo de hoje, visão caldeada do substrato psicológico de outros fenômenos a cuja aparição assiste e cujo assombro procura fixar. O artista capta as reações do coletivo. (SANTA ROSA, 1947, p. 10).

Nesse sentido, ao referir-se à visão decorativa da arte pelos acadêmicos no momento em que havia certo apogeu da modernização de estruturas, caberia à arte expressar configuração paisagística. “Digo expressiva, no seu sentido mais profundo, no sentido que se opõe ao imitativo”. (SANTA ROSA, 1947, p. 10). Era preciso pintar o mundo indo à rua. Em geral, o conteúdo humano e a representação da paisagem/cenários e cotidianos condensam fragmentos da realidade, sendo centrais no que diz respeito às motivações artísticas do modernismo à brasileira do tempo de Santa Rosa.

Desta feita, Santa Rosa se revela com forte tendência à representação humana na arte. O que fica ainda mais evidente ao analisarmos o artigo “Re-humanização da Arte”, publicado em 15 de dezembro de 1946, no *Letras e Artes*, suplemento literário do jornal *A Manhã*. Com base em seus ditos, é possível identificar a discussão acerca do valor da forma e o caldeamento de técnicas propícias na manipulação geométrica de forma: humanas, objetos e paisagens.

Figura 31: Quadro 100cm x 81 cm. Óleo sobre Tela.
Lajeiros, 1953, Santa Rosa

Figura 32: Quadro 100cm x 81 cm. Óleo sobre Tela.
Malandros, 1941, Santa Rosa



Fonte: BARSANTE, 1993.



Fonte: BARSANTE, 1993.

Conforme podemos visualizar acima, Santa Rosa experimentou uma simbiose de estilos. Aqui o cubismo e figurismo criam uma amálgama na forma (assim como na arte gráfica). Santa Rosa se valeu da manipulação da simetria da composição da imagem, e não na forma das figuras. É possível evidenciar a representação do cotidiano/mundo do trabalho em *Lajeiros* (1952) e a atmosfera boêmia carioca em *Malandros* (1943).

O que chama atenção em ambas as obras é a maneira assimétrica com que figuras humanas são representadas. Santa Rosa não se preocupa em manter-se fiel à maneira academicista de representar a forma humana. O artista modernista experimentou o cubismo como ponto central, ao caracterizar o tema do malandro e do trabalhador, ambos personagens no cotidiano do período proposto pela presente pesquisa.

As querelas acerca da forma e conteúdo se tornaram chave na ambivalência cultural e artística dos idos 1930 e 1950. Deste modo, passamos a averiguar a trajetória do pintor imerso em dois capítulos que circunscrevem a disputa pela hegemonia do campo artístico nacional: a Semana de Arte de Belo Horizonte (1944) e a Bienal de São Paulo (1951). Tais eventos apresentam peripécias do debate intelectual em que o crítico de arte Santa Rosa esteve inserido. Por isso, pavimentam caminhos para compreensão de sua postura artística, técnica e ideológica. Aqui os referidos eventos corroboram para o desnudar da epiderme intelectual vivida pelo personagem negro da história da pintura.

Assim convidamos o/a leitor/a acompanhar episódios que marcam pautas e entroncamentos intelectuais no que se refere ao fazer-se da arte, em espaços e tempos diferentes: Belo Horizonte (1944) e São Paulo (1951).

3.2 “Em matéria de arte, não gosto de piadas”: o crítico de arte Santa Rosa e o modernismo na Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte e 1ª Bienal de São Paulo

Durante a gestão de Juscelino Kubitschek, quando prefeito da cidade de Belo Horizonte, Santa Rosa participou da Semana de Arte de Belo Horizonte. O artista e o gestor público se encontram no evento numa situação que chamou atenção, a qual passaremos a descrever doravante. É importante compreender o cenário artístico propiciado na gestão de J.K, cuja efetivação de iniciativas se fez importante através sobretudo das construções arquitetônicas, a exemplo, do complexo arquitetônico da Pampulha, a Igreja São Francisco de Assis.

A atmosfera artística da cidade mineira e sua plêiade de intelectuais busca interagir com os ditames da arte moderna tanto de São Paulo quanto do Rio de Janeiro desde a década de 1920. Mas a efetividade da tessitura modernista enquanto política cultural, será consolidada quando o prefeito de Belo Horizonte implementa uma série um processo de modernização que se assemelha ao que ocorria no Rio de Janeiro e São Paulo. Desta feita realizou-se a Semana de Arte de Belo Horizonte, cujo objetivo foi projetar a cena belorizontina ao âmbito nacional. Conforme, Ribeiro:

Na programação da Semana montou-se a Exposição de Artes Plásticas no Edifício Mariana, com a curadoria de Guignard e José Guimarães Menegale, apresentando 140 obras, entre pinturas, gravuras e esculturas. Dela participaram artistas modernos que atuavam no eixo Rio-São Paulo, tais como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Brecheret, Volpi, Goeldi, Pancetti, Djanira, Augusto Rodrigues, Burle Marx, Carlos Scliar, Milton Dacosta, Iberê Camargo, [Santa Rosa] entre outros. Na apresentação da mostra João Guimarães Menegale acentuava, com pertinência, a importância do evento para a cultura mineira (RIBEIRO, 2007, p. 123.)

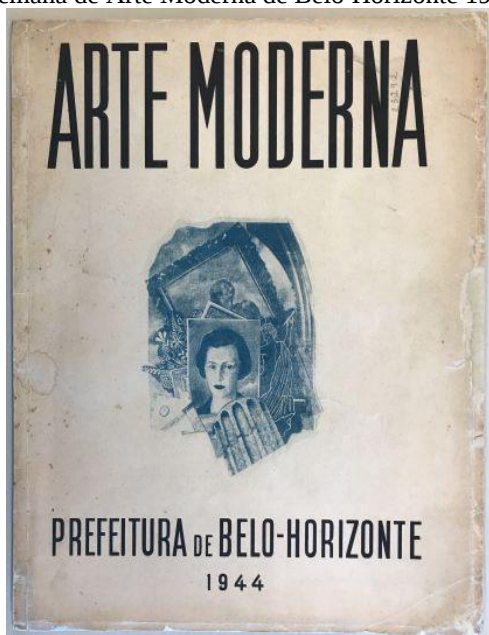
A participação de intelectuais de outros estados demonstrou o prestígio e importância do evento. De acordo com a imprensa da época, caravanas foram organizadas por artistas e intelectuais do Rio e de São Paulo para participar do evento. E conforme explica Ribeiro:

Nesse momento, a força de rebeldia da vanguarda modernista entrou em consonância com o projeto político e cultural do governo Kubitschek, que se direcionava para a construção de uma cidade moderna,

progressista e democrática. O projeto da Pampulha vai culminar, 20 anos depois, na construção de Brasília, fruto da utopia modernista de artistas, intelectuais e políticos, liderados pelo presidente Juscelino Kubitschek. (RIBEIRO, 2007, p. 124).

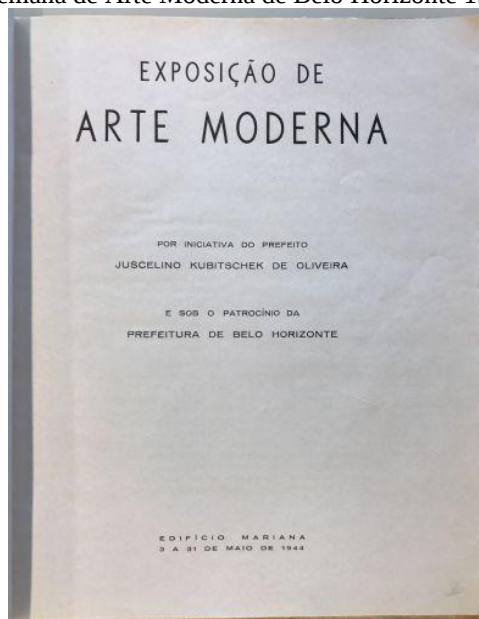
Por este ínterim, Santa Rosa e outros/as artistas que trazem seus feitos artísticos para expor, com formas, linhas e cores de representação modernista, projetam questões relacionadas à arte social expõe imagens utilizando-se de estilos vanguardistas. Porém, como veremos tal empreendimento não foi aceito de maneira unânime no catálogo da amostra, sobressaiu-se motivos que expressam o cotidiano e os conflitos humanos, elementos que se coadunam com a tessitura do modernismo à brasileira.

Figura 33 Capa catálogo
Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte 1944



Fonte: Arquivo, IEB-USP

Figura 34 Contracapa catálogo
Semana de Arte Moderna de Belo Horizonte 1944



Fonte: Arquivo, IEB-USP

As realizações modernistas não agradaram parte do público geral, tanto que no ano de 1944 entra para a história da pintura moderna marcado por uma investida em tom de manifesto, contra a realização da Semana de Arte Moderna Belorizontina. Trata-se de um atentado às telas e esculturas modernas registrado pela imprensa local e revistas de arte. Quem nos conta o episódio com detalhes é o crítico de arte Henrique Pongetti, numa matéria publicada na *Revista da Semana* em 1944. A cena principal desse ocorrido desenrolou-se em meio a um protesto contrário ao ideal da Semana, que ocorria no Edifício Mariana, cuja curadoria fora formada por Guignard e José Guimarães Mengerle, apresentando 140 obras, entre pinturas, gravuras e esculturas, que arrolaremos posteriormente.

Assim o ensaio “*Fígaro barbeia o modernismo*”, publicado em 24 de junho, de 1944, na *Revista da Semana*, pelo crítico de arte Henrique Pongetti, é possível compreender cenas surpreendentes. Pongetti conta sobre um homem desconhecido que saiu distribuindo coléricas navalhadas em formato de cruzes nas telas dos quadros que compunham a exposição. Para a pesquisa o advento revela, entre outras questões, querelas de pulso ideológico circunscritas à atmosfera artística do tempo de Santa Rosa. Assim também, constata que o modernismo carioca e paulista não foram os únicos a formar um campo de atuação da arte moderna, na região sudeste. Segundo Henrique Pongetti:

“[...] [não] sendo uma cidade cem por cento ‘modernista’ — como provou recentemente ao meter a gilete em oito telas da exposição de pintores modernos — Belo Horizonte possui o prefeito mais vanguardista”. Uma situação inusitada ocorreu naquele evento em que artistas modernos do eixo Rio-São Paulo (tais como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Brecheret, Volpi, Goeldi, Pancetti, Djanira, Augusto Rodrigues, Burle Marx, Carlos Scliar, Milton Dacosta, Iberê Camargo, entre outros) participaram, pois havia um agressor/manifestante que danificou com sua navalha, em protesto ao movimento de artistas modernistas, cerca de oito telas, entre as quais estava uma obra do personagem negro do mundo das artes e falecido pintor modernista (PONGETTI, 1944, p. 2),

Figura 35 — As Três Idades da Vida (óleo sobre tela) 90 x 76 cm, Santa Rosa.



Fonte: BARSANTE, 1993.

Uma das telas atingidas tinha assinatura de Santa Rosa “As três idades da vida” (s/d) de Santa Rosa - uma provável versão modernista do clássico da filosofia teológica, escrito pelo frade dominicano Reginald Garrigou-Lagrange. A obra que versa sobre a união de vidas anteriores, numa alusão ao crescimento espiritual e encontro com Deus cristão, apresenta uma imagem de três figuras humanas com forte influência do cubismo. É perceptível na composição

do cenário a influência do surrealismo, sobretudo por conta do cunho atemporal exercido pela névoa, transfigurando a imagem a um aspecto de sonho. O desfecho do atentado, fez com que o prefeito J.K., admirador da arte moderna, a comprasse, conservando inclusive o corte fruto da navalha. (Figura 35).

A contenda do esteticismo na arte estabelecida na tessitura da arte modernista, desprestigia a criatividade, a manipulação da forma, a representação de figuras humanas no ato de criação artística em contrapelo ao imitativo acadêmico. Paulatinamente, os modernistas compreenderam que a arte figurativa, embora represente a realidade, é apenas uma visão congênere do real, uma feição que se espelha ao ambiente. Já do lado dos acadêmicos houve com o tempo uma autoavaliação sobre os estilos não-figurativos, no limite, os estilos da vanguarda europeia (cubismo, abstracionismo e surrealismo) são cooptados gradualmente à feitura artística de referência acadêmica. (ZILIO, 1995).

Já no ano de 1950, é possível analisar a pertinente questão do tema nacional na feitura moderna no metiê. Em “Por uma arte autóctone”, veiculado no dia 20 de abril do suplemento *Letras e Artes*, Santa Rosa faz um apelo à classe artística, sobretudo aos mais novos, quanto ao debate acerca das motivações artísticas e o elemento nacional, promove anseios para que o ambiente cultural nacional seja priorizado na agenda dos pintores mais jovens.

Neste sentido, a busca por elementos locais que corroborem com a criação de uma tradição a partir da visão nacional, ressoa aqui como preocupação uma vez que, de acordo com Santa Rosa faltava à gleba artística do país consolidar uma tradição. Por isso ratifica a importância da formação escolar enquanto elemento para criação de uma geração cada vez mais autêntica.

Em suma, diz Santa Rosa:

Se não temos uma tradição a qual possamos continuar, uma cultura que nos auxilie a encontrar o valor dos símbolos, se não temos um meio artístico que dê vitalidade à criação artística, uma educação que nos prepare à compreensão dos problemas, devemos mais do que nunca tentar começar tudo isto [...] A primeira medida será, sem dúvida, partir da observação do que nos cerca, do que nos deve dizer mais do que o estranho. O conhecimento normal não tem outro caminho. Desenvolve-se ao contato do ambiente verificando lhe as formas e o seu significado em todas as suas relações [...] Evidentemente, não será apenas o motivo da terra, o que lhe há de dar esse caráter, porém, o sentimento ligado à forma, a penetração na essência das particularidades que constituem o ambiente brasileiro [...] As escolas existem. Ela as conhece e as estuda, porém reduz toda bagagem de seus conhecimentos sobre elas ao seu denominador comum, que é a vida brasileira [citando Portinari diz que] ele nos sirva de exemplo na honestidade do seu trabalho e torne claro aos nossos colegas jovens, na mesma medida dos artistas mexicanos, que o maior conhecimento como riqueza de inspiração direta e sadia está no que nos cerca,

no que mais proximamente podemos em verdade conhecer e sentir. (SANTA ROSA, 1950, p. 11).

Assim, ditos do intelectual das artes Santa Rosa são aqui entendidos como faróis para onde se apontam caminhos navegáveis na história da pintura nacional. Sua preocupação na formação de uma organicidade artística, passa pelo aprendizado escolar, assim como a ampliação de um público afeito ao fazer-se do mundo artístico. O cenário mexicano é citado como um modelo a ser seguido. A experiência com o muralismo mexicano que explora temas da arte social e convida o público a contemplar a arte. Sua proposta de tornar possível a aproximação do povo com a paisagem artística que o cerca é na prática implementar aquilo que os mexicanos já vinham realizando.

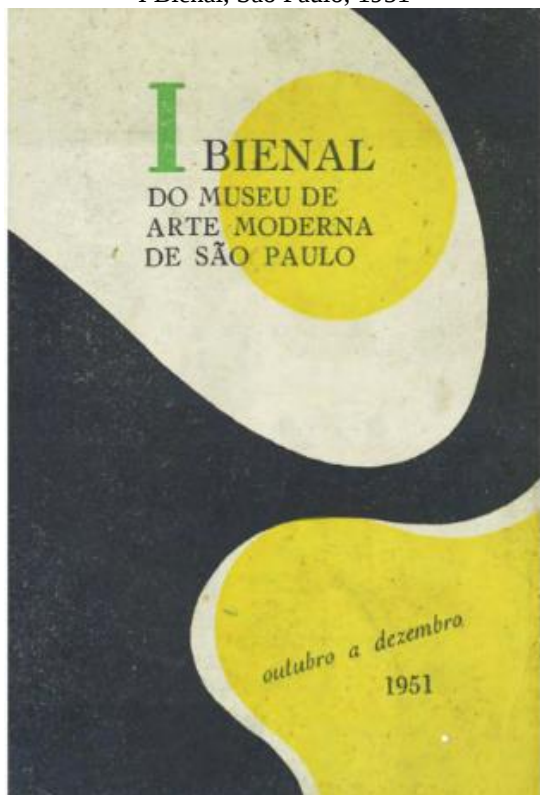
Passaremos a compor fragmentos da trajetória do personagem negro, Santa Rosa, compreendendo seu protagonismo em outro importante acontecimento que preenche a agenda artística-cultural de seu tempo, no microclima cultural e artístico do país.

A Bienal de São Paulo foi realizada em 1951, na esplanada do Trianon, atualmente denominado por Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947. Foi uma exposição de magnitude internacional, A iniciativa partiu de Francisco Matarazzo Sobrinho, que além de herdeiro do empreendimento industrial Matarazzo, foi um destacado mecenas da arte nacional. Pela primeira vez na história, um acontecimento do âmbito artístico de tamanha magnitude ocorreu para além do eixo Europa - E.U.A. Assim, é possível considerá-la um “divisor de água” da visibilidade da pintura nacional.

De acordo com os organizadores do evento, contabilizou-se a participação de 725 artistas, de 25 nacionalidades diferentes. Entre as obras de maior relevância do evento, que pela primeira vez chegaram ao Brasil, estão nomes como: Pablo Picasso, Alberto Giacometti, René Magritte e George Grosz. Além deles, o evento expôs obras de Oswald Goeldi, Victor Brecheret, Lasar Segall, entre outros.

A atmosfera artística pré-Bienal pode ser compreendida a partir da contenda entre os dois críticos de influência para a história da pintura nacional (Campofiorito e Santa Rosa). Vale salientar que ambos foram escolhidos por uma plêiade de artistas, sobretudo do Rio e São Paulo para compor o júri da Bienal, e com isso realizar a árdua tarefa de selecionar obras para a 1ª Bienal de São Paulo. Ao lado deles, oito convidados especiais, sendo três pintores - Cândido Portinari, Lasar Segall e Emiliano Di Cavalcanti - três escultores - Victor Brecheret, Bruno Giorgi e Maria - Martins - e dois gravadores - Osvaldo Goeldi e Lívio Abramo.

Figura 36 Capa catálogo
I Bienal, São Paulo, 1951



Fonte: Disponível
<<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>.
Acesso 25 ago 2021.

Figura 37 Contracapa catálogo.
I Bienal, São Paulo, 1951



Fonte: Disponível
<<https://issuu.com/bienal/docs/namec311d4>>.
Acesso 25 ago 2021.

Além de outros dois eleitos pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, cumpriam a função de júri, Santa Rosa e Quirino Campofiorito, ambos escolhidos diretamente pelos artistas para desenvolver o crivo da Bienal:

[...] constituindo [assim], de acordo com o disposto nas normas gerais da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pelos srs. Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente do Museu de Arte Moderna, Tomás Santa Rosa e Quirino Campofiorito, eleitos pelos artistas, e Clóvis Graciano e Luiz Martins, indicados pela Diretoria do Museu de Arte Moderna, o Júri de Seleção iniciou seus trabalhos em meados de setembro de 1951, prosseguindo até inícios de outubro. Foram submetidos à sua apreciação cerca de 1.300 obras, de artistas nacionais e estrangeiros, residentes e não residentes no Brasil, cuja admissão, a não ser em poucos casos, foi concordada unanimemente (BIENAL, 1951, p. 44).

Assim, meses antes do evento foi possível evidenciar no artigo assinado por Santa Rosa, intitulado "*Herói à força*", publicado no suplemento *Letras e Artes*, em abril de 1950, uma peleja artística entre os críticos de arte. Tanto Santa Rosa quanto Quirino Campofiorito se declararam modernistas, ambos possuíam vínculos político-ideológicos relacionados ao Partido

Comunista. A tensão para consumação do evento manteve o debate efervescente entre eles, e os bastidores da plêiade de intelectuais da arte nacional mantinha-se em polêmicos embates.

Ao responder um artigo escrito por Campofiorito, Santa Rosa o acusa de ser o representante maior da ala conservadora do *front* modernista. Na visão de Santa Rosa, o paraense se aproximava do academicismo de outrora que, por seu turno, se fazia presente com vigor em alguns modernistas. O dissenso intelectual entre ambos, demonstra que havia certas incompatibilidades presentes na pintura do modernismo à brasileira, e que por isso mesmo não era essa uma corrente homogênea sobretudo no âmbito da pintura.

Na ocasião, de acordo com Santa Rosa, o crítico paraense desprestigia o metiê, ao atuar menos como crítico de arte, e mais como "blindador" dos diretores academicistas do Museu Nacional Belas Artes (MNBA)⁷⁹.

Para Santa Rosa, o Museu servia de campânula para uma elite saudosista do período imperial do Brasil, em que se apreciava apenas o valor estético da arte burguesa. A busca por motivos artísticos ligados à querela existencial do povo afluída desde a década de 1920, detinha forte resistência para adentrar pelo portão do MNBA. Assim ao endossar sua resposta ao crítico, Campofiorito, Santa Rosa passou a inquirir acerca da questão do equilíbrio e da ética intelectual na função social de um crítico de arte, conforme explica:

[...] A crítica não pode ser uma atividade gratuita, reduzida à manifestação do que nos pode parecer sentimentalmente verdadeiro, mas um instrumento de análise, a aplicação de múltiplas operações intelectuais das quais resulta o julgamento. Um crítico não pode ser um mero opinador. Por isso supõe-se que no exercício de sua atividade construtora, se dê conta de que essa atividade se reveste de uma seriedade capaz de fazer reconhecer racionalmente o valor estético de uma forma que sua própria sensibilidade recusa. [...] Em matéria de arte, não gosto de piadas. Mantenho o fundo ético de minha posição artística, sem transigir, sem depender de nenhuma circunstância de interesse pessoal. “[...] Quem se der ao trabalho de ler a confusa e quotidiana seção do crítico terá a impressão que nos dá esses carros de propaganda eleitoral com alto-falante, a repetir a mesma bobagem cristalizada: o anti-figurativismo, o abstracionismo decorativista, o formalismo artístico etc. (SANTA ROSA, 1950, p. 09).

É interessante observar o critério de avaliação para a crítica de arte, relatado por Santa Rosa. Para ele, ao ler a obra, ter-se-á racionalidade sombreada pela perspicácia da sensibilidade das emoções expressas na imagem. Assim, observa-se que, de acordo com Luz (2006), o século

⁷⁹ Instituição criada pela Lei nº 378, a mesma que inaugurou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937. O Museu serviu inicialmente enquanto acervo de obras, porém, no mesmo ano, passou a organizar o Salão Nacional de Belas-Artes.

anterior ao de Santa Rosa (XIX), foi marcado pela influência da racionalidade positivista, mas posteriormente passou via de regra a dialogar com a poética, além da psicologia e a psicanálise, sobretudo freudiana, entre outras referências. No geral, para além da forma, a elaboração de reflexões sobre a fazer da arte se aproxima do campo filosófico.

Nesse sentido, são considerados objetos de debate os esteticismos da arte. O crítico Santa Rosa é categórico ao mencionar sua análise acerca dos ditos de Campofiorito, em que havia segundo ele, Santa Rosa, uma potencialização do anti-figurativismo, uma dependência do abstracionismo decorativista e o formalismo artístico, ambos esvaziados da seiva realista da arte social.

Em “As Veredas da Servidão”, artigo publicado no suplemento *Letras e Artes*, em 1951, dias depois da 1ª Bienal de São Paulo, é notória a atenção dada por Santa Rosa à premissa conservadora existente. Ao versarem sobre a experiência da primeira Bienal de São Paulo, trazem à tona mais uma vez a polêmica do esteticismo e dos valores da forma.

Assim, o debate sobre a forte presença do abstracionismo no contexto da exposição internacional criava a faísca para um desentendimento entre os pensadores da arte moderna. Na ocasião, porém Campofiorito surpreende ao mencionar que a arte abstrata é uma alíquota burguesa e, por isso mesmo, não deve ser considerada uma corrente artística democrática, uma vez que o público avesso à distorção da forma não a compreende. De acordo com ele, Campofiorito, o figurativismo do contrário, propicia didaticamente uma fácil interpretação da imagem. Portanto, o estilo figurativo é para Campofiorito um caminho cujo acesso ao público comum se faz com maior alcance ampliando assim a função educativa da arte.

Desta feita, as impressões sobre a exposição internacional de Santa Rosa não se opõem totalmente à opinião de Campofiorito. Ao relatar a ausência do cubismo na exposição, Santa Rosa ressalta que havia mesmo no âmbito modernista uma ala (Campofiorito fazia parte) que promovia resistências para utilização de correntes consideradas de vanguarda, e isso configurava para ele certo receio de uma referência conservadora no fazer-se da arte moderna. Tanto que, ao ratificar a invisibilidade dada ao cubismo na exposição, Santa Rosa lembra que naquela década de 1950, o estilo cubista já se apresentava com forte presença no metiê nacional, o que o fez reagir. De tal modo que, rebate as assertivas de Campofiorito, considerando seu posicionamento uma estratégia para defender a influência conservadora paulista na corrente modernista.

Desta feita, Santa Rosa julgou as assertivas lançadas por Campofiorito como “inapropriadas reflexões” realizadas pelos que denominou de “testas de ferro” e “operários divinos”, numa menção ao conjunto de análise realizada por Campofiorito. Este que, sentindo-

se atingido, acusa Santa Rosa de ser um "vendido aos capitalistas", uma vez que a rede de sociabilidade de Santa Rosa era composta por mecenas da pintura.

A Bienal rendeu outro artigo de Santa Rosa intitulado "Bienal de São Paulo sua importância e vitalidade", publicado no dia 04 de novembro de 1951, em que descreve impressões técnicas sobre o evento. Na ocasião, ao examinar o conteúdo das obras, ratifica um questionamento ligado à ausência de conteúdos concernentes à arte social. Por isso, reitera a experiência dos mexicanos em trazer à lume problemas sociais, numa arte feita em grandes murais (daí muralismo mexicano) direcionada ao público comum, cujo objetivo foi popularizar a pintura e educar o povo através de imagens.

Em seu parecer geral sobre a Bienal, Santa Rosa comenta que dos 27 prêmios, 20 foram dados a artistas que desempenharam realizações utilizando apenas o estilo figurativo. Assim sobre as centenas de obras representadas por artistas brasileiros, de quase todos os estados do país, o intelectual das artes concluiu que:

O que ali representa a pintura brasileira - 350 telas selecionadas entre mais de 1500 - têm uma significação útil no exame da situação objetiva a que atingiu a moderna pintura do Brasil. Em primeiro lugar, é uma arte antimoderna. Examinando-se a estrutura da produção pictural brasileira, encontramos uma outra variedade de academismo. Arte imitada da Arte, sucedendo-se à imitação da natureza, como procedia o artista acadêmico, constatamos que jamais houve a assimilação dos postulados estéticos das escolas modernas, postulados que deveriam inspirar a obra local numa criação livre. A nossa criação artística atual, ignorou, por completo, o Cubismo, fundamento da expressão plástica moderna. (SANTA ROSA, 1951, p. 07).

A ressonância de suas palavras "antimoderna" e "variedade de academismo" exibem um terreno profícuo à discussão sobre a tessitura do que seria o ideal de arte moderna. Daí é que temas, estilos, técnicas apresentadas na Bienal de 1951 demonstram até certo ponto o quanto havia de divergências sobre ela. Alhures, também fornece a presente pesquisa o entendimento de que o movimento modernista detinha uma parcela significativa de herança da escola acadêmica, a exemplo da incidência da arte figurativa utilizada para função decorativa acrítica.

Entretanto, se por um lado é possível compreender as divergências de cunho técnico e estético acerca do ideal da arte moderna, por outro constata-se o pano de fundo da querela existente entre os dois influentes intelectuais da arte nacional. Trata-se da disputa pela hegemonia intelectual das duas escolas de maior influência no âmbito da pintura: São Paulo e Rio de Janeiro.

Diante disso, é importante avaliar as palavras de Simão Filho, ministro da Educação que assina o prefácio do catálogo da Bienal de São Paulo. Vale salientar o saudosismo acerca do heroísmo dos heróis bandeirantes, neste caso, os intelectuais formaram a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Assim também, é interessante sublinhar a seguinte nomenclatura: “centro natural do modernismo brasileiro”. Conforme expõe, Simão Filho:

A Arte Moderna, por definição audaciosa, fatalmente teria clima favorável neste panorama, em que o, surto do progresso industrial é um frenético estímulo a todas as ousadias. Não foi sem razão, pois, que nesta Capital, em 1922, irrompeu o 'ataque' dos bandeirantes da Semana de Arte Moderna. Por essa época, que a paisagem vertiginosa do faz parecer remota, sendo de ontem, aqui já predominavam os elementos de ação e dinamismo que fizeram de S. Paulo o centro natural do modernismo brasileiro. (BIENAL, 1951, p. 07).

Neste sentido, vale ressaltar a disputa entre os campos artísticos. Colocado nestes termos, avalia-se que o paraense Campofiorito esteve representando o interesse dos artistas modernistas de São Paulo, uma vez que sua trajetória foi construída naquele campo artístico. Já o paraibano Santa Rosa, por seu turno, defendeu a perspectiva da cena carioca. Em suma, conforme explica Zilio:

A arte moderna dos anos 30, ao contrário da literatura, vai existir, salvo exceções isoladas, somente no Rio e em São Paulo. Como vimos, depois de seu papel fundamental na abertura do Brasil para a atualização cultural, ela irá, por caminhos diferentes, buscar sua afirmação nestas duas cidades, estabelecendo as bases atuais de existência da arte na sociedade brasileira. Pode-se dizer que no final da década de 1930 o projeto modernista conseguiu, em todas as áreas nas quais se lançou, uma implantação (ZILIO, 1982, p. 60).

Santa Rosa já havia se pronunciado acerca da produção artística paulistana, antes mesmo da Bienal. Dentre outros pontos, ele expõe o quão divergia sobre a postura artística academicista que se perpetua no meio paulista. O que para ele marca o estilo paulista é a utilização em demasia de cores frias sem vínculo com o ideal vibrante da arte social modernista. Apenas para ilustrar tomemos, como exemplo, o que mencionou em 1946:

Mal saímos de um impressionismo puramente francês. O modernismo nos aproximou da terra. Salvo certa convenção paulista que pretende fazer pintura antidecorativa com o uso de tons baixos, abolindo o sentimento da cor, em todo o Brasil, a pintura é viva e brilhante, tenta exprimir a força de nossa natureza exuberante com as cores que estão no centro do gosto popular (SANTA ROSA, 1946, p. 13)

Acompanhar cenas da história da pintura nacional a partir da trajetória do personagem Santa Rosa, em dois importantes episódios da história da pintura nacional, é, conforme almejamos, descortinar fragmentos do pensamento artístico de uma época, cifrados em atitudes, concepções, ideais e posturas intelectuais. Como visto, as exposições ocorridas na em Belo Horizonte (1944) e São Paulo (1951) formam um termômetro cuja aferição do debate marcou altas temperaturas, influenciando na produção cultural-artística da época, sobretudo quanto às pendengas dos modernismos à brasileira.

Por fim, passaremos a acompanhar um advento prodigioso na história da pintura nacional, que surpreendeu boa parte dos artistas tanto modernistas quanto acadêmicos. O desfecho de tal episódio tem por premissa, as peripécias do jogo político, vivida pelo pensador da arte visual Santa Rosa.

No âmago dos acontecimentos encontram-se o presidente do Museu Nacional, o ministro da educação e uma plêiade de artistas nacionais. Vale salientar que, por razões maiores, estes (modernistas e parte de acadêmicos) esquecem por algum momento divergências estéticas, e passam a unir-se numa luta pela classe. Deste modo, convidamos o/a leitor/a adentrar no cenário do “caso do Salão Nacional”.

3.3 Santa Rosa e o “caso do Salão” da Escola Nacional de Belas Artes (SNBA)

Se há um/a importante espaço/instituição na história da pintura e da intelectualidade artística no país, que protagonizou exposições marcantes, que deteve por função institucional a anuência de reconhecer um quadro enquanto obra de arte, é o Salão Nacional, da Escola Nacional de Belas Artes (SNBA), criado oficialmente enquanto Salão em julho de 1933, quando ficou subordinado ao Conselho Nacional de Belas Artes, substituindo as Exposições Gerais de Belas -Artes. Aqui, o Salão é entendido enquanto arena de disputa do metiê da pintura nacional.

O Salão Nacional aglutinou artistas tanto acadêmicos quanto modernistas em torno da exposição anual e foi, por deveras vezes, palco de polêmicas. O Salão ocupou espaço nas colunas de arte de diversos jornais e suplementos literários pelo país. No limite, as notícias acerca dos bastidores da maior exposição do país descortinam vestígios do cenário político-artístico do país.

Conforme explica Luz, o Salão:

[...] propiciava a oportunidade para todo e qualquer artista, independente da situação econômica que tivesse, poder se aperfeiçoar nos principais centros de produção artística na Europa. A cada ano, a emulação entre os concorrentes

ajudava o despertar de novos valores para a arte brasileira. Como as obras premiadas ficavam para a coleção da Academia, depois Escola Nacional de Belas Artes, e que, em 1937, no governo de Getúlio Vargas, deu origem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, temos, ainda, a grande contribuição dos Salões para a formação e ampliação desse acervo notável de nosso museu (LUZ, 2006, p. 60).

Ao participar do Salão, o artista pavimenta sua trajetória rumo à consagração. A expectativa do reconhecimento dos pares significava não apenas uma condecoração, mas também, a possibilidade de ascensão social, uma vez que se almejava abocanhar a premiação concedida pela Escola Nacional de Belas Artes. As bolsas de estudos eram concedidas com intuito de ampliar o conhecimento em viagens pelo Brasil (prêmio nacional) ou à Europa (prêmio internacional).

A escolha de obras a serem premiadas era realizada pelo corpo jurídico de cada comissão. Santa Rosa foi júri do Salão por anos. Sua experiência de mais de uma década enquanto júri o fez escrever acerca do tema da premiação; assunto pertinente ao metiê. No geral, ele questiona o maior interesse pessoal e o menor comprometimento dos artistas no Salão. Há dez anos de atividade no Salão [Nacional], Santa Rosa diz que: “emite um julgamento aberto, alheio às manhas e às interferências tantas vezes experimentadas. Essa atitude é obrigatória de uma consciência artística” (SANTA ROSA, 1950, p. 09).

Salienta o ínfimo engajamento acerca da pesquisa artística, o qual cada vez mais visava às disputas pelos prêmios. Em tom de decepção, Santa Rosa menciona como o Salão havia se tornado um grande pregão de disputas entre clãs. Em função disso, o crítico lança a seguinte reflexão sobre assunto:

“[...] O artista produz por necessidade interior; independente de injunções subalternas e, em sua obra transpõe a sua concepção estética do mundo, mesmo quando realiza uma encomenda. Mas, o Salão tem se convertido entre nós, numa espécie de bolsa de valores na qual os valores falsos jogam com o mesmo padrão. Clãs políticas, preferências amistosas, têm validado mais que a verdadeira qualidade da obra desses artistas. E a sua atmosfera é tão duvidosa que atualmente vem parecendo mais uma feira, do que uma apresentação de obras de arte. (SANTA ROSA, 1950, p. 10).

Se fosse possível apontar um ano de maior relevância do Salão Nacional, seria este 1931, (quando ainda era entendido por exposição geral e desvinculado do Conselho Nacional de Belas-artes), quando o diretor da Escola Nacional de Belas Artes, Lúcio Cardoso organizou aquele que ficou conhecido por “Salão Revolucionário”, em que foram expostos mais de 500 trabalhos, incluindo pintores, escultores e arquitetos. Morais descreve dois fatos que marcaram

o Salão: “1) ampla participação dos modernistas e, como consequência, debandada geral dos acadêmicos, que sempre dominaram a mostra; 2) a decisão do júri, integrado por Anita Malfatti, Portinari, Celso Antônio, Manuel Bandeira e Lúcio Costa, de aceitar todos os trabalhos escritos.” (MORAIS, 1994, p. 145).

Com essa composição o Salão não contemplava a especificidade dos artistas, sobretudo no que concerne à premiação, uma vez que o corpo do júri era formado por uma única comissão de maioria acadêmica. Até que em 1946, após pressionar a organização do Salão, os artistas modernistas conseguiram aprovar a partir da Portaria nº 140, o direito de criarem uma comissão própria.

Um passo significativo na disputa pela autonomia, que reconfigurou a tessitura orgânica do evento que, a saber, ficou dividido entre: divisão Geral e Moderna. A vitória da ala modernista possibilitou também, a ampliação por meio da mesma Portaria de uma sala livre para obras que não fossem aceitas na exposição, mas que ficariam expostas ao público. Não demorou muito até que outro episódio alterasse o cenário novamente.

No mesmo ano, acadêmicos demonstram força tática para “inverter o jogo”, assim, investiram na retomada do poderio hegemônico, avariado após a conquista dos modernistas. De acordo com Moraes, naquele ano:

[...] Não se realiza o Salão Nacional de Belas Artes. O fato é aproveitado pelos acadêmicos que fizeram um movimento tentando golpear a divisão moderna do SNBA, alegando que os artistas que nela concorrem são perigosos ao regime. A reação, entretanto, é grande e os modernos têm apoio inclusive dos que habitualmente concorrem na divisão geral (MORAIS, 1995, p. 198).

Até o presente momento da pesquisa não foi possível comprovar o porquê do Salão Nacional de Belas Artes não ter sido realizado no referido ano (1946). Postula-se que o cenário pós-guerra tenha influenciado na decisão. Por outro lado, é possível observar que foi um momento chave do “Caso do Salão”, protagonizado por Oswaldo Teixeira, artista, crítico e autodeclarado anti-modernista.

A trajetória de Teixeira se confunde com a história do Salão, afinal, atuou desde início do Museu, fundados meses antes do Estado Novo, por decreto do então presidente da República Getúlio Vargas, para servir de acervo para o legado artístico do país. Teixeira presidiu o Museu de Belas Artes Nacional, entre 1937 e 1962.

Conforme aponta a matéria intitulada “Não aceitam o novo regulamento”, publicada no *O Jornal*, em julho de 1946, teria Teixeira decidido de maneira unilateral novos *modus operandi* para o Salão. Uma investida sorrateira para conseguir aprovar o novo regulamento, através do

Decreto de Lei nº 9.378, assinado pelo presidente/general Eurico Gaspar Dutra, em julho de 1946. Sobre essa ofensiva dos acadêmicos encabeçada por Teixeira, o editorial do jornal expôs que:

A maioria dos artistas plásticos expositores do Salão Nacional de Belas Artes, não se conformando com as modificações que o recente decretos-lei n. 9378 criou para a organização e funcionamento do grande certame anual em 1946, vem de dirigir ao ministro da Educação, professor Souza Campos, um memorial que é subscrito pelas principais figuras artísticas do nosso meio, inclusive pela quase totalidade dos professores da Escola Nacional de Belas Artes⁸⁰.

Em suma, o novo regulamento deu poder de escolha ao presidente do Museu quanto à eleição para o artista premiado. Versa, ainda, sobre a nova conformação dos integrantes do Júri, tanto da Comissão Geral quanto da Moderna. Agora, segundo consta, os júris além da eleição interna, seriam escolhidos pelo voto final do Ministro da Educação, o que consequentemente, esvaziou a autonomia de ambas comissões; atingindo assim, teoricamente, todos artistas.

A partir da edição do *O Jornal*, de 26 de julho, de 1946, é também possível compreender em que ambiente artístico esteve Santa Rosa imerso:

Estão agitados os meios artísticos nacionais em virtude da nova regulamentação dada ao Salão Nacional de Belas Artes pelo decreto-lei assinado há dias pelo presidente da República. A sensacional reportagem publicada pelo vespertino “Vanguarda”, na segunda-feira passada, segundo a qual está se organizando entre os artistas plásticos cariocas e paulistas um grande movimento de protesto contra essa nova regulamentação e, principalmente, contra os atos do Museu Nacional de Belas Artes, na presidência do Conselho de Organização do “Salão”, repercutiu fortemente nos currículos artísticos desta capital e da capital bandeirantes.⁸¹

Com o advento do novo regulamento, o júri passou a ser formado por uma tríade, sendo: I Presidência; II Acadêmicos, III. Modernistas, cabendo ao Ministro da Educação a escolha de dois integrantes para cada comissão. Para os modernistas, essa maneira de fazer política dentro do Salão era uma retaliação a toda classe de artistas, sobretudo, àqueles com quem o presidente do Museu não se familiarizou.

⁸⁰ Não aceitam o novo regulamento do Salão. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 jul. 1946, p. 01; 06. Disponível em: *O Jornal* (RJ) - 1940 a 1949 - DocReader Web (bn.br). Acesso: 07 mar. 2021.

⁸¹ *Idem*

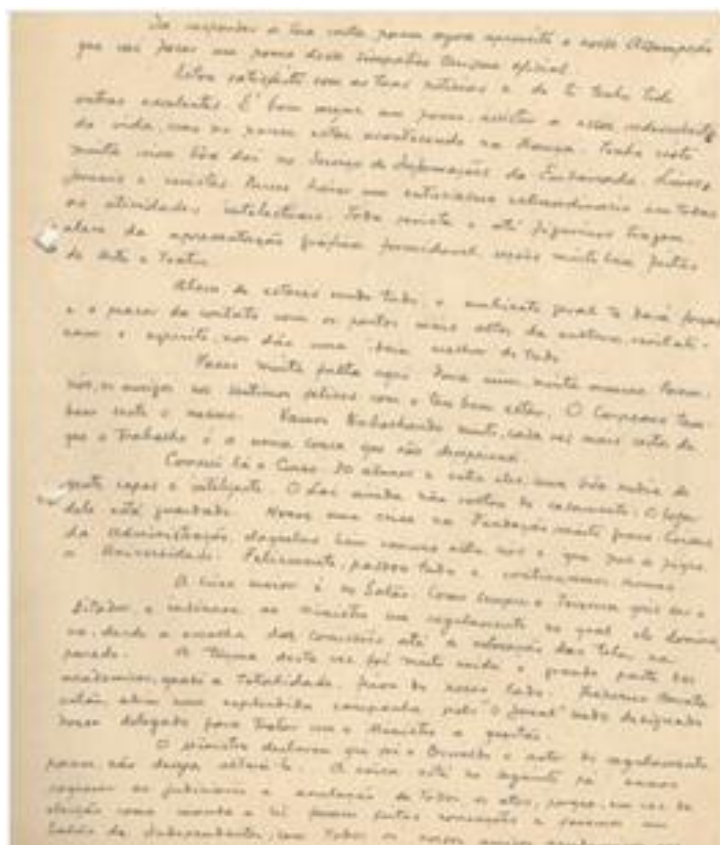
Também significa dizer que, no Salão, a escolha das obras premiadas seria avaliada majoritariamente pela égide dos acadêmicos, uma vez que, o presidente autodeclara-se anti-modernista, inviabilizando as famigeradas bolsas de estudos para artistas modernistas.

Conforme outra matéria publicada intitulada “Crise entre os artistas plásticos” no suplemento literário *Letras e Artes* do jornal *A Manhã*, de 23 de janeiro de 1949, artistas de São Paulo e Rio de Janeiro, tanto acadêmicos quanto modernistas, se unem em prol da preservação do Salão. Consta no editorial do jornal que a crise do Salão repercutiu tanto na capital do país quanto em São Paulo.

Na reportagem do *O Jornal*, Osvaldo Teixeira saiu em sua defesa e negou qualquer tipo de tutela sobre as premiações do Salão, em tom irônico dispara acusações sobre o “Grupo do Café Gaúcho” que, segundo ele, seriam eles responsáveis por desvirtuar o equilíbrio no Salão, pois conseguem influenciar a escolha das Comissões. Não havia um grupo com essa nomenclatura, embora possamos compreender que a tática de Teixeira funcionava como ironia, do que como comprovação legal de atos por ele relatado.

Em missiva trocada com seu amigo Portinari, que no ano de 1946 se encontrava na Europa, Santa Rosa conversa sobre assuntos gerais. Fala de como tem buscado acompanhar a produção cultural francesa, através de livros, jornais e revistas que chegam pelo Serviço de Informações da Embaixada. Elogia a projeção da Arte gráfica e do Teatro. Menciona sentir saudades do amigo, diz que o historiador literário Otto Carpeaux sente o mesmo. Reporta-se sobre o Curso de Artes Gráficas, analisado no capítulo anterior, que naquele ano de 1946 estava iniciando, e que a turma era inteligente.

Figura 38: Carta de Santa Rosa a Candido Portinari nº 05 (1946)



Fonte Google Arts and Culture. Disponível em:
<http://www.portinari.org.br>. Acesso: 24 set. 2021.

Contudo, é sobre a situação do Salão que irá atentar maior afincio. A leitura que faz sobre “o caso do Salão” é relevante em virtude dele estar intrinsecamente ligado à Comissão dos Modernistas, por onde atuou durante décadas. Ele explica, questiona, relata ao amigo o progresso quanto a união entre a “classe” (acadêmicos e modernistas).

Aos seus olhos, a unicidade adquirida permitirá confrontar o interesse pessoal do “ditador”, Oswaldo Teixeira. Assim, Santa Rosa descreve sua participação na montagem do *front* cujo objetivo foi desfazer a investida do presidente do Museu:

Como sempre, Teixeira quis ser o Ditador, e insinuou ao Ministro um regulamento no qual ele dominava, desde a escolha das comissões até a colaboração das telas na parede. A turma desta vez foi muito unida e grande parte dos acadêmicos, quase a totalidade, ficou do nosso lado. Frederico Barata então, abriu uma esplêndida campanha pelo “O Jornal” sendo designado nosso delegado para tratar com o Ministro a questão. O Ministro declarou que foi o Oswaldo o autor do regulamento, porém, não deseja alterá-lo. A coisa está no seguinte pé: vamos requerer ao judiciário a anulação de todos os atos, porque em vez de eleição como manda a lei foram feitas nomeações e faremos um Salão de Independentes, com todos os nossos amigos e acadêmicos que não irão ao Salão oficial. Estou, agora, que as coisas andam boas para o caso, incentivando em geral a uma compreensão melhor da necessidade dessa união, ressaltando o jeito de cada um fazer o que quiser. O Teixeira nunca esperou por essa! Assim terei mais notícias de vocês. O resto,

a nossa política vai andando bem, como vê pode compreender bem a relatividade de situações que existem. Em todo caso há uma melhor perspectiva em tudo e é possível que surja uma trégua na qual possamos trabalhar como precisamos (SANTA ROSA, 1946, p. 01 - 02).

É possível acompanhar o protagonismo de Santa Rosa no meio intelectual, ao buscar convencer os participantes de irem contra o novo regulamento. Além do que, ele relata a investida orgânica da plêiade. O primeiro passo foi eleger um representante de toda classe, no caso o crítico de arte Mário Barata, que assumiu a posição no *front* de luta. O periódico *O Jornal* passou a ser uma trincheira de luta.

Figura 39: Carta de Santa Rosa a Candido Portinari nº 05 | p.02 (1946)



Fonte Google Arts and Culture. Disponível em: <http://www.portinari.org.br>. Acesso: 24 set. 2021

Desta feita, como visto, a ala dos acadêmicos não perdeu a oportunidade de contra-atacar o “golpe” sofrido anos atrás, e de imediato, aproveitando a indisposição dos modernistas em solucionar impasses internos, empreendeu uma nova tática para assim consolidar a hegemonia do Salão. Porém, como menciona Santa Rosa, não se esperava que a parte dos acadêmicos não aderissem às ideias do presidente do Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo

Teixeira, que de maneira inusitada provocou a união entre acadêmicos e modernistas. Anos depois, Santa Rosa menciona o caso do Salão e a investida do anti-modernista Teixeira, protagonista do episódio. Assim, l, reflete:

Por maior ênfase que emprestasse às suas alegorias, de nada valiam as tentativas feitas pelo academismo para desprestigiar a arte moderna. De nada adiantaram as bajulações, nem a obra lantejoula do Sr. Osvaldo Texeira nem folheto que mandou escrever sobre as realizações artísticas do Governo, pois, o fato verdadeiro, é que o maior prestígio no sentido culto obtido pelo Governo, proveio e provém do apoio dado às obras vivificadoras da arte moderna. (SANTA ROSA, 1951, p. 05)

Seguindo a trajetória da história do Salão, e caminhando para o desfecho final, é possível averiguar, dois anos depois, um novo regulamento (1948). Por meio deste, se observam ínfimas mudanças, sobretudo quanto à influência do presidente e do Ministro da Educação na escolha dos júris, o que chama atenção é o maior controle quanto à disposição dos prêmios.

Porém, é de fato no ano de 1951, que um novo regulamento vem alterar de maneira mais enfática a tessitura burocrática da arena de disputa do âmbito artístico: o Salão Nacional. Identificamos que naquele mesmo ano Santa Rosa voltou a fazer parte do Júri. Nesse ínterim, as circunstâncias da ruptura ocorreram no ano da Bienal de São Paulo. Possivelmente o retorno de Getúlio Vargas ao governo foi importante para a "virada de jogo" dos modernistas, que levando a tessitura do Salão a ser alterada romperam de fato com o Salão, passando a serem representados em um outro evento: o Salão de Arte Moderna. Desta feita, conforme explica Moraes: "Pela Lei 1.512, de 19.12. 1951, é criada a Comissão Nacional de Belas-Artes e o Salão Nacional é dividido em dois, o de Belas-Artes e o de Arte Moderna, cada um oferecendo dois prêmios de viagem ao exterior e dois ao país. A nova sistemática começa a funcionar no ano seguinte". (MORAIS, 1995, p. 216).

O pano de fundo do cenário nacional para investidas dos acadêmicos precisa ser avaliado em sua acepção política, uma vez que a conjuntura do governo de Eurico Gaspar Dutra foi reconhecida pelo acossamento a partidários comunistas, aos sindicatos de trabalhadores, o que superdimensiona os argumentos oriundos da ala acadêmica. Por outro lado, como já citamos, o retorno de Vargas historicamente ligado à verve dos intelectuais modernistas propiciou independência dos artistas modernistas à brasileira.

Como vimos, a mensagem sobre o perigo comunista que corria em meio aos corredores do Salão serviu como justificativa para que a plêiade de artistas e intelectuais modernistas que detivessem vínculos com células, instituições e agremiações comunistas, fossem perseguidos. Desta feita, convido o leitor/a para verificar o protagonismo do ativismo político de Santa Rosa.

3.4 Art(e)vismo político de Santa Rosa

O intelectual negro do mundo das artes Santa Rosa se destacou na participação em diversos eventos, sobretudo os que detinham viés comunista. É sabido, por exemplo que desde de 1930 ele participava do *Clube de Cultura Moderna*, uma agremiação artística vinculada a Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização de âmbito nacional, que promovia ideias comunistas para combater a difusão do pensamento fascista disseminado pela Ação Integralista Brasileira (AIB). Naquela década, de modo geral havia um estreito corredor de escolhas para partidários e intelectuais, prevalecendo ambos movimentos.

É possível identificar outro segmento de articulação política com ressonância nacional, trata-se da Frente Negra Brasileira (1931). Formada por intelectuais negros letrados de classe média, tinha por objetivo alfabetizar, qualificar profissionalmente; além de orientar os integrantes para a moral republicana. O público alvo era formado por homens e mulheres negros/as, que utilizavam a imprensa como ferramenta de difusão de ideias para denunciar as mazelas sociais que atingiam à população negra no pós-abolição.

Vale salientar que, na época houve uma incessante busca (de ambos os grupos ANL/AIB) para cooptar os associados da FNB. Por este íterim, é possível acompanhar a disputa entre “esquerda” e “direita” para consolidar aliança com agências negras que se organizavam em todo país.

Deste modo, Graham, aponta que: “Muitos negros brasileiros afirmavam seu lugar na esfera política como base tais identidades raciais. Esquerda e direita tentavam atraí-los, dando início a um processo de reconhecimento, validação e até de incentivo à negritude como importante categoria política.” (GRAHAM, 2014, p. 370).

Domingues, por seu turno, aponta que:

Tanto as organizações políticas de base popular quanto os partidos das elites não incluíam em seu programa a luta a favor dos descendentes de africanos. Abandonados pelo sistema político tradicional e acumulando a experiência de décadas em suas associações, os negros paulistas criaram, oficialmente, no dia 16 de setembro de 1931, a Frente Negra Brasileira (FNB), no Salão das Classes Laboriosas (DOMINGUES, 2008 p. 61).

O ativismo do intelectual negro Santa Rosa em segmentos sociais negros se fez, em especial, no mundo do Teatro. A trajetória de vida de Santa Rosa no Teatro é assertivamente de sucesso, propiciada por inúmeras participações enquanto cenógrafo em diversas companhias,

entre elas “Os comediantes”, “Companhia Dramática Nacional”. Além de ocupar, na função de servidor, os seguintes cargos: diretor do Museu de Arte Moderna (1948), coordenador do Ateliê de decoração do Teatro da Escola Nacional (1950), diretor do Conservatório Nacional de Teatro.

Em 1952, fez sua primeira viagem à Europa representando o Brasil na Reunião dos artistas em Veneza, conferência organizada pela Unesco, em que esteve pelo velho continente (Itália, Espanha, Inglaterra e França) por quase dois meses. Em 1955, passou a dirigir o Conservatório Nacional de Teatro. Em 1956, ano que marca seu desaparecimento, é nomeado professor de cenografia na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil.

Desta feita, com um currículo que demonstra sua participação na história do teatro, ele, Santa Rosa atua em defesa do Teatro Experimental do Negro, fundado em 1944, no Rio de Janeiro. Este que tinha por objetivo educar a população negra através da valorização da arte e cultura afro-brasileira, por isso, promovia a produção de peças teatrais com elenco composto homens e mulheres negros/as trabalhadores.

No artigo *Teatro de Negro*, publicado pelo suplemento literário *Letras e Artes* em 14 de julho, de 1946, Santa Rosa descreve algumas impressões acerca do TEN, relembra sua antiga pretensão em criar o teatro para negros e para crianças. Destaca as dificuldades encontradas para a revalorização do Negro na vida artística brasileira. Elogia Abdias Nascimento e Agnaldo Camargo, e fala sobre as produções que abordam a temática do negro no Cinema (“Favela dos meus amores”), no Teatro “Imperador Jones”, e por fim, na pintura ao citar o pintor negro Heitor dos Prazeres. Santa Rosa afirma que:

[há] uns quinze anos o meu interesse por tão sugestivo tema. As testemunhas de Jorge de Castro e Luiza Barreto Leite afirmarão a ligação remota que espiritualmente mantenho com um problema que somente agora foi dado a outros realizar. Aliás, problemas que hoje estão nas mãos dos seus legítimos representantes. Sempre junto de velhos ideais que as circunstâncias vão abafando, inclui esse. A Escola de Teatro, o Teatro para Crianças e o Teatro de Negros, estiveram no plano de minhas mais caras preocupações. (SANTA ROSA, 1946, p. 11)

Vale salientar alguns pontos que por Santa Rosa são apontados, a exemplo da questão da legitimidade do tema do negro no teatro, uma vez que havia na época a montagem de peças sobre temas referente à questão cultural do negro, representado por artistas brancos. Com o TEN, o teatro nacional passou a debater a questão do protagonismo negro, pois a orientação social defendida por Abdias Nascimento, Agnaldo Camargo, Guerreiro Ramos, Solano Trindade entre outros foi promover a formação educacional da população negra e pobre,

potencializando no teatro a dimensão da cultura africana e afro-brasileira. No mesmo artigo, Santa Rosa desnuda uma autopercepção identitária do homem negro pensador da Arte, ao relatar naquele momento, que o racismo embora existisse, estava se esvaecendo:

[...] *Apesar da ausência quase completa do preconceito racial no país*, a manifestação artística do Negro brasileiro não saia dum primitivismo pitoresco, sem dúvida, de valor característico, da representação culta, não apenas, folclórica e instintiva. No entanto, a capacidade artística do negro, a sua plasticidade e sensibilidade desenvolvida em alto grau estavam aguardando orientadores que os aproveitasse numa função social mais definidora. [...] Lamento, particularmente, sem que isso venha a ser um grave defeito, que não seja melhor considerado com o que o negro brasileiro autenticamente pode contribuir nessa demonstração de valor [*grifos nossos*] (SANTA ROSA, 1946, p. 11).

Ao avaliamos Santa Rosa enquanto um sujeito histórico negro de seu tempo, entendendo sua identidade enquanto um processo, e não como algo absoluto em si. E longe de qualquer interpretação do essencialismo da cor da pele, mas trazendo a lume a assimilação construtiva de sua subjetividade, consideramos a frase destacada no fragmento acima “Apesar da ausência quase completa do preconceito racial no país”, como indício de sua orientação subjetiva acerca de sua racialidade. A contradição de um intelectual negro que viveu o momento conjuntural de meado do século XX, é importante para perceber o que Munanga (1999) avaliar como “obstáculos evocados”, e que Moura (1994) aborda enquanto “mecanismo psicológico oculto”.

Em concordância com Munanga, que aponta os elementos culturais oportunos para recuperação da negritude, física e cultural, uma vez que a participação de Santa Rosa no Teatro Experimental do Negro, é compreendida como momento de sua trajetória de vida, em que se encontra no processo de constituição de sua condição de homem negro, visto que:

[essa] identidade, que é sempre um processo e nunca um produto acabado, não será construída no vazio, pois seus constitutivos são escolhidos entre os elementos comuns aos membros do grupo: língua, história, território, cultura, religião, situação social, etc.[...] Essa identidade passa por sua cor, ou seja, pela recuperação de sua negritude, física e culturalmente. A tarefa não é fácil, justamente por causa dos obstáculos evocados. (MUNANGA, 1999 p. 14).

Em consonância com Moura podemos entender que o intelectual negro Santa Rosa entra em choque com uma dimensão da realidade, a que o imputa a expressar seu pensamento acerca da realidade racial vivida. Assim, como aponta Moura (1994, p. 191):

[o] intelectual negro, embora sentido o impacto e as ressonâncias de problemas como o racismo, o isolamento racial, o peneiramento étnico no

mercado de trabalho, ele se exterioriza de uma forma que os expressa dentro de padrões da estética tradicional, fugindo a todos os padrões de uma estética afro-brasileira. Com isto, procura defender-se, ocultando a sua indignação social e racial através daqueles valores que a sua subjetividade assimilou e comanda o seu comportamento mais profundo de escritor. Essa contradição cria, muitas vezes, uma ambivalência de expressão e simbolização da realidade.

O ativismo de Santa Rosa é demonstrado pelo apoio que deu ao Teatro Experimental do Negro. Sua atuação é evidenciada entre os anos de 1947 e 1949, desde produção visual como a montagem de figurinos e cenários, até mesmo ajuda financeira, conforme explica, Viana:

Foi em 1947, no Festival Castro Alves, realizado no Teatro Fênix no Rio de Janeiro, que Santa Rosa trabalhou com o TEN pela primeira vez. Os atores não tinham roupas para fazer a peça. Santa Rosa foi à sua casa, pegou lençóis de cama e prendeu-os no corpo dos atores, usando alfinetes, conforme cita Barsante (1982, p.66), dizendo também que mesmo assim o espetáculo alcançou boa repercussão. [...] A produção de *O filho pródigo*, em 1947, teve uma pequena subvenção, conforme contou Nascimento na edição da revista Dionysos sobre o TEN, em 1988. “Mas foram necessárias muitas colaborações gratuitas, como Santa Rosa, [...] que além de trabalhar manualmente nas coisas, ainda comprava material e às vezes pagava comida” (VIANA, 2015, p. 113.)

Naquele mesmo ano, Santa Rosa realizou a cenografia para o *Recital Castro Alves* dirigido por Abdias Nascimento, no Teatro Fênix, no Rio de Janeiro. Assim também, protagonizou o cenário para a peça *Terras do sem Fim*, espetáculo adaptado da obra do baiano Jorge Amado, por Graça Mello. Já em 1948, assinou a produção visual dos figurinos e cenários da peça *A Família e a Festa na Roça*, peça dirigida por Dulcina de Moraes.

Já em 1949, o intelectual negro das artes visuais realizou a feitoria de *Filhos de Santo*, obra escrita por José Moraes de Pinheiro, com direção de Abdias Nascimento. E *Calígula*, texto escrito pelo filósofo argelino Albert Camus, que por falta de recursos não conseguiu ser exibida mais de uma vez, contou com a cenografia e arte figurinista de Santa Rosa, sendo a direção de Abdias Nascimento.

Além da participação na produção dos espetáculos do TEN, o intelectual das artes visuais, Santa Rosa, promoveu assertivas defesas a favor da consolidação do teatro para negros. No dia 25 de agosto de 1946 no jornal Diário *Trabalhista*, é possível evidenciar em “PROBLEMAS e aspirações do negro brasileiro: o Teatro Experimental do Negro e a cultura do povo”, a denúncia sobre interrupções nos ensaios do grupo, que ocorriam no teatro Fênix, do referido grupo.

A inspiração de seus ditos em defesa do TEN, pode ser evidenciada em outro artigo publicado na imprensa nacional. E o que chama atenção, um ano depois da primeira matéria, é seu posicionamento quanto ao preconceito racial. A partir do TEN foi possível compreender a condição histórica e cultural do negro. No texto intitulado *Teatro Experimental do Negro*, publicado em 27 abril de 1947, ele relata sua experiência com o TEN, faz uma pessoal leitura de mundo acerca do preconceito racial e da negritude, em suma, diz que:

[...] Conhecendo de perto esse audacioso grupo de batalhadores, posso louvar-lhe o entusiasmo e a persistência com que enfrentam as árduas tarefas, duras tarefas impostas pelo espírito de unidade ideal. [...] À cada iniciativa se lhe opõem os maiores obstáculos, e se o preconceito racista se dilui, entre nós, uma expansiva liberdade, é certo, porém, que para ele reponta, de quando, em quando nas antecâmaras oficiais, no olhar granfino ou na falsa importância de algum funcionário. [...] No entanto, o T.E.N. vai encarando, vai-se impondo com seu ativo de trabalho, com o seu conteúdo de suas finalidades culturais. [...] É hoje, no panorama teatral brasileiro, um setor importante, um exemplo de bom esforço de atividade de seus propósitos; um teatro que, saído das profundezas da alma negra, faça surgir o rico conteúdo nacional, através do mais legítimo espírito popular [*grifos nossos*] (SANTA ROSA, 1947, p. 07).

Santa Rosa compôs uma rede de sociabilidade de amigos/as ligados ao TEN, mas também os que estavam mais ligados a outros projetos políticos para a nação. Assim é possível compreender seu posicionamento ambíguo em relação às políticas culturais, bem como aos eventos artísticos projetados pelo Partido Comunista Brasileiro. Entre os nomes que formavam sua rede de amigos pode-se apontar, em especial Portinari (candidato a deputado pelo PCB em 1945), Graciliano Ramos, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, entre outros/as. É possível acompanhar a participação do pintor Santa Rosa em exposições realizadas com o apoio do PCB.

Destaca-se a exposição de *Arte Social*, realizada em setembro de 1935, organizada por Santa Rosa, Álvaro Moreyra e Aníbal Machado. Participaram da amostra diversas personalidades do mundo da pintura, entre elas: Portinari, Di Cavalcanti, Guignard, Segall, Cícero Dias. De modo que, o escopo das apresentações era fazer frente a ENBA, conforme aponta Moraes: “Santa Rosa e Aníbal, muito ligados a Portinari, visam, com a exposição, questionar a orientação da Escola Nacional de Belas-Artes, segundo a interpretação de Quirino Campofiorito. A mostra é encerrada com uma conferência de Aníbal Machado sobre *A arte social no Brasil*.” (MORAIS, 1995, p. 157).

Em outra oportunidade, Santa Rosa se fez presente na exposição “*Os artistas plásticos ao Partido Comunista*”, liderada por Portinari, e organizada pela Casa dos Estudantes do Brasil,

em 1945. O objetivo foi demonstrar solidariedade ao PCB na luta pela democracia do país. Já na exposição “Os pintores vão à escola do Povo” organizada pela Universidade do Povo, instituição criada pelo PCB, em 1946, em que predominava naquele espaço acadêmico o realismo socialista.

Ao demonstrar, com base em algumas iniciativas circunscritas à trajetória de vida do pintor Santa Rosa, sua participação em eventos importantes para o metiê, buscamos pavimentar caminhos para compreendê-lo enquanto personagem protagonista da história da pintura. Seu posicionamento político é levado em consideração, uma vez que ele manifestou questões em sua falange de luta no meio artístico. Sua inclinação no modernismo à arte social o projetou ao Partido Comunista, e sua preocupação com a inserção do negro no mundo da arte propiciou novos horizontes na luta do Teatro Experimental do Negro.

Vimos que o engajamento intelectual de Santa Rosa na pintura se apresenta através de seus ditos em jornais, revistas e suplementos literários. Estes documentam a trajetória do crítico de arte, que debateu acerca de questões congruentes ao fazer-se da pintura. Foi possível apresentar fragmentos de uma agenda artística nacional, em que formas, linhas e cores evidenciam pautas que, de acordo com a presente pesquisa, estimulam um diapasão de divergências que ressoavam na arena política. Eventos como a Semana de Arte de Belo Horizonte e a primeira Bienal de São Paulo; assim também espaços tradicionais do fazer-se da pintura nacional são influenciados por pelejas que promovem rasuras como visto no “caso do Salão” da MNBA.

O artista que teve seu acervo pessoal encontrado por dois servidores se mostra presente em bastidores da vida artística nacional. Se é possível aferir o clima do contexto artístico nas décadas entre 1930 e 1950, certamente entre os elementos que influenciaram (e foram influenciados) pela atmosfera do período, estará o nome do intelectual negro do mundo das artes Santa Rosa. Todavia, seus feitos artísticos estão tais quais seus ditos e engajamentos na equação que propicia caminhos para o desnudar de uma história de vida, vivida por ele.

A melodia da vida e o ritmo de pinceladas entrelaçadas em suas formas, linhas e cores, condensadas em quadros, murais e capas de livros ilustram feitorias de um artista, mas também, o olhar de um homem em seu tempo. Assim, pelas mãos do poeta e amigo Carlos Drummond no poema “Um morto na Índia”, foi dedicado a Santa Rosa e escrito momentos após seu falecimento em 1956.

Em pinceladas de palavras Drummond reinterpreta às trajetórias do multifacetado artista afro paraibano. Destacamos alguns trechos:

Meu caro Santa Rosa, que cenário
diferente de quantos compusestes,
a teu fim resolveu a sorte vária
unindo Paraíba e Índia de leste!
Tudo é teatro, suspeito que me dizes, ou sonhas? Ou sorris? E teu cigarro
vai compondo um desenho, entre indivisos
traços de morte e vida e amor e barro.
[...]

Meus livros são teus livros, nessa rubra
capa que os vestistes, e que entrelaça
um desespero aberto ao sol de outubro
a área flor das letras, ritmo e graça.

Os negros, nos murais, cumprem o rito
litúrgico do samba: estão contando
a alegria das formas, Trismegisto
princípio de arte, a um teu aceno brando.

Essa alegria de criar, que é tua
explanação melhor e mais tocante,
fica girando no ar, enquanto avulta,
em sensação de perder, teu semblante.
[...]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos na reta final da pesquisa histórica, que versou sobre fragmentos da trajetória de um personagem negro no âmbito das artes visuais. Até aqui, foi possível averiguar parte de uma dinâmica social vivida entre certezas, incertezas, sucessos, escolhas, anseios, insucessos. O caminho pavimentado para o descortinar da vida, vivida pelo homem negro, Santa Rosa, no período após abolição da escravidão, é a maneira de compreender uma experiência afro-paraibana no mundo.

Nosso objetivo foi inserir a trajetória de Santa Rosa nos estudos historiográficos sobre o pós-abolição, e assim fomentar os estudos afro-pedagógicos, contribuindo para produção de novas pesquisas sobre histórias de afro-brasileiros para o ensino de História, bem como a Cultura afro-brasileira e africana.

Para tanto, utilizamos a historiografia como aporte de análise, e fizemos o percurso de leitura partindo de escritas sobre o tema do pós-abolição. Apenas para mencionar o que considero de maior destaque, como o livro *Abolição* publicado em 1982 Emília Viotti da Costa, que apontou de maneira pioneira caminhos de pesquisas sobre a vida de homens e mulheres negros, que até aquele momento eram vistas sob a égide da ação parlamentar para o fim da escravidão. Outro de tamanha envergadura na produção do conhecimento acerca do destino do negro após 1888, é Florestan Fernandes (1989), que contribuiu com o descortinar do lugar social da população negra na dinâmica econômica após a Abolição. Os estudos das professoras Mattos e Rios (2004) se destacam no tocante as fontes, uma vez que inseridas na nova conjuntura dos estudos históricos, elas se utilizaram de novas ferramentas de análises e fontes, tais como de certidões de casamento, óbitos, genealogias, jornais e entrevistas, para colher no terreno fértil dos estudos do pós-abolição.

Nesse sentido, vale salientar, leituras que promoveram reflexões teóricas quanto às consequências do racismo estruturado na dinâmica social e cultural do Brasil, em destaque: Clóvis Moura, Guerreiro Ramos, Léila Gonzales, Kabengele Munanga e Abdias Nascimento. A complexidade dos estudos sobre o destino da população negra no pós-abolição exigiu questionamentos, sobretudo, quando a lente foi ampliada (REVEL, 1998) para o descortinar da trajetória do homem negro letrado de classe média Santa Rosa, assim também acerca dos conteúdos projetados em suas feitura artísticas.

Outrossim foram os estudos desenvolvidos mais recentemente, em especial destacamos as coletâneas que trouxeram a lume diversos apontamentos acerca de estudos sobre instituições, clubes, agremiações, manifestações culturais e biografias de homens e mulheres negros e negras, no pós-abolição. Estes que foram organizadas por Abreu e Pereira (2011), Abreu e Dantas (2014); Cunha e Gomes (2007), Domingues e Cunha (2011).

Desta feita, fomos em busca de pesquisas que analisassem trajetória de afro-paraibanos no período do pós-abolição. Nosso intuito foi colaborar com os estudos afro-pedagógicos concernentes às trajetórias de vidas de homens letrados no pós-abolição. Assim, estudos realizados pelos professores Solange Rocha, Elio Flores, Petronio Domingues e Surya Barros foram importantes para compreender as seguintes trajetórias de vida: Manoel P. Cardosos Viera (1848 -1880); Perilo D'Oliveira (1898 – 1930); Eliseu Elias César (1871 – 1921) e Vicente Gomes Jardim (1841 – 1905), cada uma destas pesquisas auxiliaram enquanto referências bibliográficas para a análise da trajetória de vida de Santa Rosa.

O trabalho com as fontes é certamente o momento mais prazeroso para o historiador. Afinal, é lá que ele, movido por suas perguntas/flechas que miram o alvo, se debruça e arrasta para si as informações coletadas. Por isso que a utilização do acervo digital da Hemeroteca Nacional foi imprescindível para a escrita da presente pesquisa histórica. Como aponta Luca (2011) os jornais se constituem enquanto objeto do campo intelectual, e por isso se tornam uma importante fonte histórica quanto a relação dos homens de letras/artes e a imprensa. Ao percorrer os suplementos literários de alguns jornais, tornamos possível avaliar o cenário artística e cultural do tempo de Santa Rosa, bem como captar em seus ditos, pensamentos e posicionamentos no mundo da arte.

A análise de cartas e correspondências possibilitou adentrar na região íntima dos sujeitos históricos que se comunicavam através delas. Foi assim que tornamos possível comprovar gostos, atitudes, sonho, emoções e sentimentos de Santa Rosa, sobretudo quando se comunicou com dois grandes amigos Simeão Leal, o “amigo de sempre” e Cândido Portinari “Candinho”. A partir das relações epistolares foi possível averiguar as subjetividades emoções que marcam certa configuração da personalidade de Santa Rosa, como a obstinação em alcançar aquilo que elegeu como prioridade.

Em verdade, a presente pesquisa é impulsionada pela condição racial e social do pesquisador que a escreve (homem negro, professor do nível básico). Em outras palavras, é a função social (CERTEAU, 1982) desempenhada na busca de respostas e no fomento de novas perguntas acerca de trajetórias da população negra, no primeiro quinquênio do século XX.

Como visto, o espaço geracional de Santa Rosa foi analisado como possibilidade para compreender a sua experiência em meio a repercussão do ideal moderno e as transformações/modernização dos dispositivos essenciais para a vida na urbe (luz, água, transporte). A vida na Cidade da Parahyba, vivida por pouco mais de duas décadas, levou Santa Rosa a elaborar suas impressões sobre o meio social, cultural, político e arquitetônico que o rodeava.

Inicialmente a vida familiar do pequeno “Bosinho” não foi fácil. Afinal, a conjuntura epidêmica na infância resultou na perda de três irmãos. Santa Rosa tornou-se o único filho homem de Alexina e Thomaz Santa Rosa. As postulações ensejadas buscaram explicar a maneira pela qual o jovem Santa Rosa foi beneficiário de uma boa formação educacional, e de como chegou a cargos no funcionalismo público da cidade. Uma vez funcionário público do Tesouro Estadual, se beneficiou de uma rede de sociabilidade que fora iniciada bem antes, com a escolha de seu padrinho, medida salutar a sua trajetória no âmbito do trabalho.

As lembranças de uma testemunha visual que caminhava pelas ruas de sua cidade natalícia, em meio às reformas estruturais, vislumbradas e descritas em cartas e correspondências com seu “amigo de sempre”, Simeão Leal, auxiliaram no entendimento acerca do contexto metamórfico das estruturas arquitetônicas no qual esteve inserido. Mas também trouxeram à tona, o lugar social de onde Santa Rosa via e vivia. Assim, sua ascensão social significou também a virada de chave para consolidar o anseio de aventurar-se para além dos limites da capital da Parahyba do Norte.

Se fosse possível dividir uma vida, como é habitual nos romances literários, poderíamos dizer que existiu duas fases principais do personagem estudado, a primeira metade é em sua cidade natal, já a segunda é composta por todos eventos que ocorreram quando o sujeito histórico resolveu abdicar de emprego público e ir em busca de consolidar um sonho: ser artista. Deste modo, ao chegar na cidade-capital, Rio de Janeiro, Santa Rosa se inseriu no campo da indústria gráfica.

A sua trajetória na gleba das artes visuais foi analisada em paralelo a decomposição de suas realizações artísticas, ou seja, as imagens que compuseram a primeira série de ilustrações em capas de livros, realizadas por Santa Rosa, o que resultou na apreciação de elementos oriundos da dimensão estética de uma determinada cultura histórica. Ao desnudar cores, linhas, formas e conteúdos enquanto indícios de uma atmosfera artística cultural, tornou-se possível verificarmos a contribuição imprescindível do artista negro brasileiro para a história das artes

gráficas. A sua maneira de condensar obras literárias em imagens repercutiu enquanto padrão em quase todas editoras do país.

A experiência do artista gráfico revelou outro expoente de atuação. A cargo da coordenação do primeiro curso de artes gráficas do país, Santa Rosa difundiu suas proposituras e diretrizes quanto à formação de novos profissionais. Tendo ele ainda desempenhado a função de professor. Assim, foi possível avaliar como o artista/professor articulou seu conhecimento no âmbito.

Acompanhar a trajetória do artista multifacetado exigiu escolhas, uma vez que Santa Rosa é reconhecido pelos pares de intelectuais da arte também como crítico de arte. Evidenciamos a sua atuação na avaliação de dois eventos de envergadura nacional e internacional, respectivamente, Semana de Arte de Belo Horizonte e Bienal de São Paulo. De tal modo, ambos eventos revelaram os bastidores de querelas do meio artístico. Pela mesma razão, auxiliaram na compreensão da vida intelectual vivida no âmbito da arte nacional. A participação do crítico de arte Santa Rosa se fez protagonista, uma vez que suas avaliações ressonaram no meio artístico.

Uma vez compreendidos fragmentos da trajetória do sujeito histórico Santa Rosa, enquanto crítico de arte da pintura nacional, também se fez exequível inferirmos seus posicionamentos ideológicos modernistas. Seu vínculo com agremiações, clubes e associações foram necessários para comprovar uma atuante trajetória em disputas na arena política da arte nacional. A arte social enquanto ferramenta educacional para transformações do/no mundo ocupou o pensamento do intelectual das artes, a escola e a democratização de dispositivos culturais foram por ele mencionados em artigos publicados em jornais e revistas.

Por fim, parafraseando Paul Ricoeur, vale salientar que não há pesquisa que contemple todas as respostas, uma vez que a investigação histórica se alimenta de perguntas que são ensejadas a cada novo olhar sobre o mesmo documento/testemunho, e estas vêm à luz a partir do tempo presente. Alguns apontamentos chegam enquanto bússola que norteia novas navegações da pesquisa.

Santa Rosa se destacou na produção de cenários para teatro, porém nossa opção foi não adentrar com maior afinco. Entretanto, a escolha de não adentrar ao âmbito do teatro com maior profundidade, adveio da limitação desta etapa da pesquisa, mas não obstem questões a serem discutidas posteriormente. A exemplo de sua visão/atuação enquanto artista modernista, como nos fervorosos embates do *Os Comediantes* (grupo que ajudou a fundar e participou), com os artistas autodeclarados profissionais. Neste novo cenário, seu pensamento e referências

ideológicas e contribuições técnicas para a cenografia, são por si um novo caminho a ser percorrido. Assim como a maneira com a qual utilizou elementos que projetam aspectos em formas e conteúdo da cultura afro-brasileira e africana na feitura cênica do teatro nacional.

Todavia, algumas dessas observações já foram iniciadas por outros estudos (já citados no texto desta pesquisa histórica), mas como toda pesquisa é em verdade um fragmento — por isso não se complementa de maneira total — buscaremos doravante estes e outros caminhos, cujo intuito é promover ainda mais informações acerca da trajetória de vida de um personagem afro-brasileiro do mundo das artes visuais do país.

Outrossim, que também ficará para outra etapa da presente pesquisa, é a análise da produção pictórica de Santa Rosa, uma vez que ela apresenta indícios estéticos pertinentes à compreensão da história cultural. Como ele se aproxima e se distancia de outros pintores acerca de suas motivações artísticas? É possível uma história comparada entre artistas modernistas que vivenciaram uma mesma época, mas que são oriundos de outros espaços geográficos, a exemplo do nacionalismo e regionalismo?

Aos leitores desta pesquisa histórica, a quem me dirijo com especial atenção e preocupação, espero ter cumprido o meu objetivo, esquadriñar parte da trajetória do sujeito histórico, Santa Rosa. E ter alcançado as expectativas projetadas. Por agora, posso afirmar que o jovem negro universitário, professor de História, outrora em busca de um tema para seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), se debruçou nos documentos e fontes com total dedicação. Ainda que diante de uma atmosfera pandêmica (COVID-19) como essa que estamos vivendo há cerca de dois anos.

Afirmo que o descortinar de uma experiência de vida não se encerra. O vivido tem suas proporcionalidades e dinâmicas que nem mesmo o ator principal dela alcança o seu total entendimento. Mas, a cada tempo surge uma nova maré, prontinha para ser desvendada. O diálogo entre ausentes, como no caso da presente pesquisa, é algo elementar aos estudos históricos.

O sonho descrito no início da pesquisa histórica foi a sensação mais próxima de um convite do ausente Santa Rosa. Não cheguei a tempo para uma carona, mas me antecipo aos leitores sobre próximos diálogos. Afinal, com a ventania a favor vamos marear e alcançar novos cais e portos para o conforto momentâneo. Até as próximas cenas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna; MATTOS, Hebe (org.). **Histórias do pós-abolição no mundo atlântico**: identidades e projetos políticos. Niterói: Editora da UFF, 2014. v. 1.
- ABREU, Martha; PEREIRA, Matheus Serva (org.). **Caminhos da liberdade**: histórias da abolição e do pós-abolição no Brasil. Niterói: PPGHistória-UFF, 2011.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALFAIATARIA Zaccara. **O Norte**, Parahyba do Norte, ano 6, n. 1400, 2 abr. 1913. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=ZACCAR&pagfis=3200>. Acesso em: 10 nov. 2020.
- ANJO. **O Norte**, Cidade da Parahyba, 16 out. 1908. p. 02. [terceira coluna]. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pasta=ano%20190&pesq=anjo&pagfis=1064>. Acesso em: 1º nov. 2020.
- ARAÚJO, Edna Maria Nóbrega. **Uma cidade, muitas tramas**: a cidade da Parahyba e seus encontros com a modernidade (1880-1920). 2001. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2001.
- ARAÚJO, Fátima. **História e ideologia da imprensa na Paraíba**: dados históricos e técnicos. João Pessoa: A União, 1983.
- ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 2, n. 18, p. 49-56, set. 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de história da arte**. São Paulo: Estampa, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- AVELAR, Alexandre de Sá. A biografia como escrita da História: possibilidades, limites e tensões. **Dimensões**, Rio de Janeiro, v. 24, p. 157-172, 2010. Disponível em:
<https://periodicos.ufes.br/dimensoes/issue/view/221>. Acesso em: 10 maio 2016.
- BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico (org.). **Pequeno dicionário dos escritores/jornalistas da Paraíba do século XIX**: de Antônio da Fonseca a Assis Chateaubriand. João Pessoa: UFPB, 2009. Disponível em:
http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/acervo/pequeno_d.pdf. Acesso em: 1 nov. 2020.
- BARSANTE, Cássio Emanuel. **Santa Rosa em cena**. Rio de Janeiro: INACEM, 1982.

BATISTA, Juarez. **Caminhos, sombras e ladeiras**. João Pessoa: A União, 1951.

BECHARA FILHO, Gabriel. **A construção do campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930-1959)**. 2007. 417 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

BECHELLI, Ricardo Siqueira. **Metamorfose na interpretação do Brasil**: Silvio Romero, Nina Rodrigues, Euclides da Cunha, Oliveira Vianna. 2009. 420 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

BEZERRA, Alcides. A nossa urbs e o modernismo. **Era Nova**, Parahyba, ano 1, n. 1, p. 6-7, 27 mar. 1921. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/acervo/Era_Nova_1921_ano_I/ERA_NOVA_27_03_1921.pdf. Acesso em: 5 nov. 2020.

BLOCH, Marc. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**: dúvidas e opções de homens na sociedade contemporânea. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

BORGES, Vavy Pacheco. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 203-235.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kerne e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrê. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (coord.). **Uso & abuso da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p.183 - 193.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. Permanência e ruptura no estudo das cidades. In: FERNANDES, Ana Maria; GOMES, Marcos Aurélio Andrade de Filgueiras (ed.). **Cidade e história**: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX. Salvador: UFBA-FAU; Anpur, 1992. p. 11-26.

BUENO, Luis. **Capas de Santa Rosa**. São Paulo: Ateliê Editora, 2015.

BURKE, Peter. **História e teoria social**. Tradução de Klauss Brandini Gerharat. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.

CANCLINI, García Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1988.

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano**: o tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 107-145.

CARDOSO, Fabio Silvestre. **Capanema**: a história do ministro da educação que atraiu intelectuais, tentou controlar o poder e sobreviveu à Era Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CERTIDÃO de nascimento de Moacyr e Waldemir. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-X38S-VCP?i=110&cc=2015754&personaUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQGXK-HGTW>. Acesso em: 30 set. 2020.

CERTIDÃO de óbito. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-X38S-JHH?i=64&cc=2015754>. Acesso em: 30 set. 2020.

CHAGAS, Waldeci Ferreira. **As singularidades da modernização na Cidade da Parahyba nas décadas de 1910 a 1930**. 2004. 281 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

CHARTIER, Roger. **A história cultural** – entre práticas e representações. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHARTIER, Roger. Defesa e ilustração da noção de representação. **Fronteiras**, Dourados-MS, v. 13, n. 24, p. 15-29, jan./jun. 2011.

CHEGARAM ontem os restos mortais de Santa Rosa. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 45, n. 15496, p. 1, 17 dez. 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&Pesq=Santa%20Rosa%3E&pagfis=39881. Acesso em: 20 abr. 2020.

CITTADINO, Monique. A Paraíba na Primeira República: a oligarquia de Álvaro Machado (1892-1912) *In*: ARAÚJO, Edna Maria Nobrega; NÓBREGA, Elisa Mariana de Medeiros; SANTOS NETO, Marthinho Guedes dos; BARBOSA, Vilma Lourdes (org.). **Historiografia e(m) diversidade**: artes e artimanhas do fazer histórico. João Pessoa: Editora da UFCG/ANPUH-PB, 2010. p. 163-176.

COLI, Jorge. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

CONDÉ, João. Santa Rosa. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p. 12-13, dez. 1956.

CORREIO Geral. **O Jornal**, Parahyba do Norte, ano 2, n. 39, p. 8, 10 jan. 1924. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=169870&pasta=ano%20192&pesq=Santa%20Rosa>. Acesso em: 2 nov. 2020.

COSTA, Emília Viotti da. **Abolição**. 8. ed. São Paulo: UNESP, 2008.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. 6. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1999.

CUNHA, Olivia Maria Gomes da; GOMES, Flavio dos Santos (org.). **Quase cidadão: histórias e antropologias da pós-emancipação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. **A nova abolição**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

DOMINGUES, Petrônio. **Protagonismo negro em São Paulo: história e historiografia**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

DOMINGUES, Petrônio; GOMES, Flávio. **Experiências da emancipação: biografias, instituições e movimentos sociais no pós-abolição**, São Paulo: Selo Negro, 2011.

DOMINGUES, Petrônio; ROCHA, Solange Pereira da; FLORES, Elio Chaves. As artes e os ofícios de um letrado afro-diaspórico: Eliseu César (1871-1923). **Afro-Ásia**, [Salvador], n. 60, p. 105-147, 2019.

DRAGO, Niuxa Dias. **A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

ESCRITORES brasileiros. Graciliano Ramos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 set. 1956. Caderno 1, p. 10. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=Graciliano%20Ramos&pagfis=66434. Acesso em: 4 mar. 2021.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. rev. São Paulo: Global, 2007.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. **Raízes da indústria da seca: ocaso da Paraíba**. João Pessoa: Editora Universitária, 1993.

FLORES, Elio Chaves (coord.). **A África está em nós: histórias e culturas afro-brasileiras – africanidades paraibanas**. João Pessoa: Grafset, 2011.

FLORES, Elio Chaves. A consolidação da República: rebeliões de ordem e progresso. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeira República (1889-1930)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 45-87.

FLORES, Elio Chaves. Dos feitos e dos ditos: história e cultura histórica. **SÆCULUM: Revista de História**, João Pessoa, ano 13, n. 16, p. 83-102, 2007.

FLORES, Elio Chaves. **República às avessas**: narradores do cômico, cultura política e coisa pública no Brasil Contemporâneo (1993-1930). Niterói: UFF, 2002.

FLORES, Elio Chaves; ROCHA, Solange Pereira; DOMINGUES, Petrônio. Eliseu César e as “algas” de um poeta negro. **Revista Práxis**, Novo Hamburgo, ano 16, v. 1, p. 169-185, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.25112/rpr.v1i0.1785>. Acesso em: 12 set. 2020.

FLORES, Elio; ROCHA, Solange. Trajetórias comparadas de homens negros de letras no Brasil: ensino de história, biografias e sociabilidades. In: OLIVEIRA, Ariosvalber; ALVES, Moisés; QUEIRÓZ, Luciano (org.). **Nas confluências do axé**: refletindo os desafios e possibilidades de uma educação para as relações raciais. João Pessoa: UFPB-CCTA, 2015. p. 147-85.

GALLIZA, Diana Soares de. **Modernização sem desenvolvimento na Paraíba**: 1890-1930. João Pessoa: Ideia, 1993.

GILROY, Paul. O atlântico negro como contracultura da modernidade. In: GILROY, Paul. (org.). **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-asiáticos, 2001. p. 33-100. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1844665/mod_resource/content/0/Paul_Gilroy_-_O_Atl%C3%A2ntico_Negro_Cap_1.pdf. Acesso em: 25 out 2020.

GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMES, Ângela de Castro. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (org.). **Cultura política e leituras do passado**: historiografia e ensino de história. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 43 - 65.

GOMES, Ângela de Castro. **Escrita de si, escrita da história**: a título de prólogo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (org.). **Intelectuais mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GOMES, Flavio dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. **Da nitidez e invisibilidade**: legados da pós-emancipação no Brasil. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

GOMES, Vicente Jardim. A cidade da Parahyba na passagem do século. **RIHGB**, Parahyba-PB, n. 2, p. 89-93, 1910.

GONTIJO, Rebeca. Entre quatre yeux: a correspondência de Capistrano de Abreu. **Escritos**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, p. 49-73, 2008.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do cárcere**. Edição de Carlos Nelson Coutinho, com Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. v. 3.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A modernidade negra no Brasil, EUA e França. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 26., 22 a 26 out. 2002, Caxambu. **Anais**. Disponível em: http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4507&Itemid=317. Acesso em: 23 mar. 2012.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. Tradução de Maria da Penha Villalobos. São Paulo: Edusp, 2017.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KELLY, Celso. Homenagem à memória de Santa Rosa. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 45, n. 15490, 12 dez. 1956. Segundo Caderno, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&PagFis=39774&Pesq=Santa%20Rosa. Acesso em: 23 abr. 2020.

KLEIN, Herbert S. A experiência afro-americana numa perspectiva comparativa: a situação atual do debate sobre a escravidão nas Américas. **Afro-Ásia**, [Salvador], n. 45, p. 95-121, 2012.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LEVI, Giovane. Uso da biografia. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (coord.). **Usos & abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 167 - 183.

LIMA, Jorge de. O accendedor de lampeões. **Era Nova**, Cidade da Parahyba, ano 1, n. 15, p. 10, 1 nov. 1921. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/jornaisefolhetins/acervo/Era_Nova_1921_ano_I/ERA_NOVA_01_11_1921.pdf. Acesso em: 30 out. 2020.

LIMA, Maria da Vitória Barbosa. **Liberdade interdita, liberdade reavida: escravos e libertos na Paraíba escravista (século XIX)**. 2010. 378 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 111-155.

MACHADO, Aníbal. Mostra de arte social. **Movimento**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 19-23, out. 1935. Disponível em: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/783982#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>. Acesso: 10 out. 2021.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O brasileiro Santa Rosa. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 27, n. 10453, 4 dez. 1956. Primeira Seção, p. 3. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093718_03&pasta=ano%20195&pesq=&pagfis=55994. Acesso em: 21 maio 1956.

MAIO, Marcos Chor. O Projeto Unesco e a agenda das ciências sociais no Brasil dos anos 40 e 50. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 14, n. 41, p. 141-158, out. 1999.

MAIO, Marcos Chor; CYTRYNOWICZ, Roney. Ação integralista brasileira: um movimento fascista no Brasil (1932-1938). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 39-63.

MATTOS, Hebe Maria; RIOS, Ana Maria. O pós-abolição como problema histórico: balanços e perspectivas. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8, p. 170-198, 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/topoi/a/FRCsRSBMxZHwc7mD63wSQcM/?lang=pt>. Acesso em: 18 mar. 2016.

MEDEIROS, Coriolano. O Tambiá da minha infância. In: AGUIAR, Wellington; OCTÁVIO, José. **Uma cidade de quatro séculos: evolução e roteiro**. João Pessoa: A União, 1985. p. 9-13.

MEDEIROS FILHO, José Estevam de. **...e o bonde a burro foi implantado: um ícone de modernidade da cidade da Parahyba no final do século XIX**. 2013. 189 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. p. 575-595.

MENESES, Marcondes Silva. **O processo de demolição e desmonte das irmandades religiosas na cidade da Parahyba (1923-1935): “O Caso das Mercês”**. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MOURA, Clóvis. **As injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1990.

MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP/Instituto Tomie Ohtake, 2018. p. 113-124.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

NÃO aceitam o novo regulamento do Salão. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 26 jul. 1946, p. 01; 06. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_04&pasta=ano%20194&pesq=N%C3%A3o%20aceitam%20o%20novo%20regulamento%20do%20Sal%C3%A3o&pagfis=34191. Acesso: 07 mar. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República: o Brasil na virada do século XIX para o século XX. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeira República (1889- 1930)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 12-45.

NO TRISTE cenário da Índia a morte colheu Santa Rosa. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 45, n. 15482, 30 nov. 1956. Primeiro Caderno, p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_05&Pesq=%22cen%c3%a1rio%20da%20%c3%adndia%22&pagfis=39614. Acesso em: 25 abr. 2020.

“O DESENHO e a imprensa moderna”. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 10177, p. 1, 11 jun. 1940. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=%22o%20desenho%20na%20imprensa%20moderna%22&pagfis=2888. Acesso em: 17 jan. 2021.

“O DESENHO e a Imprensa Moderna”. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 10180, p. 2, 14 jun. 1940. Letras e Artes, p. 2. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_04&pesq=%22o%20desenho%20na%20imprensa%20moderna%22&pagfis=2930. Acesso em: 17 jan. 2021.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de. **José Simeão Leal: escritos de uma trajetória**. 2009. 333 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2009.

OLIVEIRA, Giuseppe Roncalli Ponce Leon de. **Correspondência de Luís da Câmara Cascudo: arquivos da criação e redes de sociabilidade intelectual**. 2016. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OLIVEIRA, Waldir Freitas; LIMA, Vivaldo da Costa (org.). **Cartas de Edison Carneiro a Arthur Ramos: de 4 de janeiro a 6 de dezembro de 1938**. São Paulo: Corrupio, 1987.

O NORTE. Parahyba do Norte: Diários Associados, 1908-1956. [Arquivos digitalizados disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira]. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pasta=ano%20191&pesq=aLEXINA&pagfis=3830>. Acesso em: 24 out. 2020.

PANDOLFI, Dulce Chaves. Os anos 1930: as incertezas do regime. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-**

estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 13-39.

PANOFISKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

“PARA NATAL seguiu ontem o sr. Thomaz Marício Santa Rosa”. **O Norte**, Parahyba, ano 5, n. 1044, p. 1, 16 jan. 1912. [Quinta coluna do jornal, ao centro]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=120774&Pesq=Santa%20Rosa&pagfis=1672>. Acesso em: 25 out. 2020.

PENA, Iara Carneiro Tabosa. “**Olhos do espírito**”: uma leitura das capas de Dom Casmurro de Machado de Assis. 2012. 136 f. il. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidade: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). **Imagens na história**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p. 15-35.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, online, ano 7, v. 7, n. 3, p. 1-21, 2010. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/285>. Acesso em: 28. mar. 2016.

PINTO, Luiz. Santa Rosa. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, ano 29, n. 3721, p. 3, 16 dez. 1956. [Letras e Artes.] Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=pinto&pagfis=35148. Acesso em: 25 out. 2020.

PONGETTI, Henrique. Fígaro barbeia o Modernismo. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano 45, n. 26, p. 3, 24 jun. 1944. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_04&Pesq=SANTA%20ROSA&pagfis=12053. Acesso em: 23 ago. 2020.

PONGETTI, Henrique. A MORTE de Santa Rosa. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano 56, n. 19537, 1 dez. 1956. Primeiro Caderno p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20195&pesq=santa%20rosa&pagfis=69943. Acesso em: 1º maio 2020.

PONTE PRETA, Stanislaw. Santa Rosa. **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1976, p. 11, 4 dez. 1956. Reportagem de Bolso. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=386030&pasta=ano%20195&pesq=Santa%20Rosa&pagfis=34497>. Acesso em: 29 out. 2020.

PROPAGANDAS. **A União**, Parahyba do Norte, p. 3, 29 jul. 1914.

QUEIROZ, Rachel de. Teatro Santa Rosa. **O Jornal**, Rio de Janeiro, ano 39, n. 12303, p. 08, 15 abr. 1961. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_06&PagFis=13124&Pesq=TEATRO%20SANTA%20ROSA. Acesso em: 8 nov. 2020.

RABELO, Marques. Chegadas. **Última Hora**, Rio de Janeiro, p. 06, 18 dez. 1956.

RAMOS, Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Andes, 1957.

REGO, José Lins do. **O moleque Ricardo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. (Coleção Sagarana).

REGO, José Lins do. Homens, coisas e letras. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 04, 1 dez. 1956. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110523_05&pasta=ano%20195&pesq=santa%20rosa&pagfis=48005. Acesso em: 21 out. 2020.

REGO, José Lins do. Santa Rosa. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 14, 3 dez. 1956. Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/consulta-ao-acervo/?navegacaoPorData=195019561203C&edicao=Vespertina>. Acesso em: 19 jun. 2020.

RESENDE, Maria Efigênia. O processo político na Primeira República e o liberalismo oligárquico. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O tempo do liberalismo oligárquico: da Proclamação da República à Revolução de 1930 – Primeira República (1889- 1930)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 87-119.

REZENDE, Antônio Paulo. **(Des) encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte**. Recife: Ed. UFPE, 2016.

REVEL, Jacques. **Jogos de escalas: a experiência da microanálise**. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alan França. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROCHA, Solange Pereira da. **Gente negra na Paraíba oitocentista: população, família e parentesco espiritual**. 2007. 390 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/neabi/pdf/Biblioteca%20Digital/Teses/SOLANGE%20PEREIRA%20DA%20ROCHA.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2016.

RODRIGUES, Alzira de Cassia da Silva. Tessituras de uma era nova: Paraíba dos anos 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: UFRN, 2013. p. 1-13.

ROSA, Maria Nilza Barbosa. **Usos, costumes e encantamento: a cultura popular na obra de Ademar Vidal**. 2006. 338 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006. v. 1 e 2.

RÜSEN, Jörn. **História viva**: teoria da história III – formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora UnB, 2007.

SANTA ROSA, [Tomás]. Problema da arte moderna I. **A Manhã**, [Letras e Arte], Rio de Janeiro, p. 10, 26 out. 1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=808> . Acesso em: 21 out. 2020.

SANTA ROSA, [Tomás]. Teatro de Negros. **A Manhã**. Letras e Artes Letras, 14 julho 1946, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=65> Acesso em: 09 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. As duas faces das palavras - Suplemento Letras e Artes; **A Manhã**, Rio de Janeiro, p. 13, 30.06.1946. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=52>. Acesso em: 07 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Re-humanização da Arte - Suplemento Letras e Artes; **A Manhã**, Rio de Janeiro, 15 dez 1946, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=320>. Acesso em: 17 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Sobre a arte da Ilustração - Suplemento Letras e Artes. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 12 jan 1947, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=364>. Acesso em: 14 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Problema da arte Moderna: tendências. **A Manhã**, Letras e Artes, Rio de Janeiro 09 nov 1947, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=822>. Acesso em: 09 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Nosso Modernismo. **A Manhã**. Letras e Artes, Rio de Janeiro 01 fev. 1948, p. 09. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=871>. Acesso em: 07 jan. 2021, p. 09.

SANTA ROSA, [Tomás]. Problemas da Arte Moderna II. **A Manhã**. Letras e Artes. Rio de Janeiro, 26 out 1947, p. 10. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=808>. Acesso em: 07 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Ao LV Salão Nacional de Belas Artes. **A Manhã**, Letras e Artes, Rio de Janeiro, 05 nov 1950, p. 10. Disponível em: Letras e Artes: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=2429>. Acesso em: 07 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Cronica figurativa. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 178, p. 8, 17 set. 1950. (Letras e Artes, Suplemento). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=cr%C3%B4nica%20figurativa&pagfis=2351>. Acesso em: 07 mar. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. As duas faces das palavras. **A Manhã**, Rio de Janeiro, n. 7, 2ª seção, p. 13, 30 jun. 1946. (Letras e Artes – Suplemento). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=cr%C3%B4nica%20figurativa&pagfis=52>. Acesso em: 07 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. As veredas da servidão. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 230, p. 3, 18 nov. 1951. (Letras e Artes – Suplemento). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=cr%C3%B4nica%20figurativa&pagfis=2917>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Herói à força. **A Manhã**, Letras e Artes, Rio de Janeiro, 10 abr. 1950, p. 09. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pasta=ano%20194&pesq=santa%20rosa&pagfis=2341>. Acesso em: 03 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. A Bienal de São Paulo - sua importância e vitalidade. **A Manhã**, Letras e Artes, Rio de Janeiro, ano 6, n. 228, p. 6-7, 04 nov. 1951. (Letras e Artes – Suplemento). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=cr%C3%B4nica%20figurativa&pagfis=2900>. Acesso em: 12 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Fayga Ostrower, no Ministério da Educação. Jornal **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 177, p. 09, 10 set. 1950. (Letras e Artes – Suplemento). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=cr%C3%B4nica%20figurativa&pagfis=2334>. Acesso em: 31 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Por uma arte autoctone. **A Manhã**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 159, p. 11, 02 abr. 1950. (Letras e Artes – Suplemento). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=cr%C3%B4nica%20figurativa&pagfis=2117>. Acesso em: 09 jan. 2021.

SANTA ROSA, [Tomás]. Teatro de negros. **A Manhã**, n. 8, 2ª seção, p. 11; 15, 14 jul. 1946. (Letras e Artes – Suplemento). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=114774&pesq=cr%C3%B4nica%20figurativa&pagfis=65>. Acesso em: 09 jan. 2021.

SANTA ROSA, Tomás. A Arte Moderna no Brasil – ideias e opiniões de Santa Rosa. [Entrevista concedida a] Raul de São Victor. **A Manhã**, Autores e Livros, Rio de Janeiro, 4 mar. 1945. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=066559&PagFis=2447&Pesq=Santa%20Rosa>. Acesso em: 26 set. 2020.

SANTA ROSA, Tomás. [**Correspondência**]. Destinatário: José Simeão Leal. João Pessoa, [192-?]. 1 carta.

SANTA ROSA, Tomás. [**Correspondência**]. Destinatário: José Simeão Leal. João Pessoa, [1929]. 1 carta.

SANTA ROSA, Tomás. [**Correspondência**]. Destinatário: José Simeão Leal. João Pessoa, 25 fev. 1931. 1 carta.

SANTA ROSA, Tomás. [**Correspondência**]. Destinatário: José Simeão Leal. Recife, 18 ago. 1931. 1 carta.

SANTA ROSA, Tomás. [**Correspondência**]. Destinatário: José Simeão Leal. Recife, 20 out. 1933. 1 carta.

SANTA ROSA, Tomás. [**Correspondência**]. Destinatário: José Simeão Leal. Recife, 20 out. 1933. 2 carta.

SANTA ROSA, Tomás. [**Correspondência**]. Destinatário: Cândido Portinari Leal. Paris, França, 20 out. 1946. 1 carta.

SANTA ROSA, Tomás. Última entrevista de Santa Rosa. [Entrevista concedida a] João Farias. **Diário Carioca**, Letras e Arte, Rio de Janeiro, seção 03, p. 3, 2 dez. 1956.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=ultima%20entrevista%20santa%20rosa&pagfis=34980. Acesso em: 27 ago. 2020.

SANTIAGO, Silvano. **Em liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SANTOS, Júlio César Pereira dos. **“Preto no branco”**: a trajetória do paraibano Elyseu Elias César no pós-abolição brasileiro (1871-1923). 2019. 306 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SANTOS, Milton. **Por uma geografia nova**: da crítica da geografia a uma geografia crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SCHIMDT, Maria Auxiliadora. Cultura Histórica, Ensino e Aprendizagem de História: questões e possibilidades. In: OLIVEIRA, Carla Mary da Silva; MARIANO, Serioja Rodrigues Cordeiro (org.). **Cultura histórica e ensino de história**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014. p. 39-64.

SCHMIDT, Benito Bisso. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, Benito Bisso (org.). **O biográfico**: perspectivas interdisciplinares. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Lima Barreto**: triste visionário. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Biografia como gênero e problema. **Revista dos Pós-graduandos em História**, Campinas, v. 24, n. 24, p. 51-74, 2013.

SCWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SILVA, Júlio César Alves. **Para a melhoria da raça e a civilização do povo paraibano: discursos eugênicos e higiênicos na Paraíba (1914 - 1921)**. 2013. 102 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

SILVA, Luceni Caetano da. **Gazzi de Sá comendo o prelúdio da educação musical da Paraíba: uma história musical da Paraíba nas décadas de 30 a 50**. 2006. 292 f. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

SILVA, Rildo Ferreira Coelho. **Santa Rosa da linha e da cor: passado presente por meio da escrita autobiográfica**. 2018. 302 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Informação) – Centro de Ciências Sociais Aplicada, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (coord.). **Uso & abuso da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 131-139.

SIRINELLI, Jean-François. As elites culturais. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean-François (org.). **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998. p. 259-279.

SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Tradução de Dora Rocha. 2. ed. 3. reimp. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SKIDMORE, Thomas Elliot. **Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

TESTAMENTO de casamento dos pais de Santa Rosa. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-61X9-9FB?i=22&cc=2015754&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AQGXV-G6WG>. Acesso em: 11 out. 2020.

TESTAMENTO de óbito de Crysantina. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:S3HY-DZWY-RK?i=102&cc=1582573>. Acesso em: 24 out. 2020.

VAINFAS, Ronaldo. **Protagonistas anônimos da história: micro-história**. Rio de Janeiro: Campos, 2002.

VELASQUES, Muza Clara Chaves. **Homens de letras no Rio de Janeiro anos 1930 e 1940**. 1994. 204 f. Tese (Doutorado em História Social) – Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1994.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VIDA Íntima. **O Norte**, Cidade da Parahyba, n. 133, 18 out. 1908. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pesq=Alexina&pagfis=1071>. Acesso em: 17 out. 2020.

VIDAL, Wylenna Carlos Lima. **Transformações urbanas**: a modernização da capital paraibana e o desenho da cidade, 1910 – 1940. 2004. Dissertação (Mestrado em Engenharia Urbana) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Urbana e Ambiental, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2004.

VIDA social. **O Norte**, Parahyba do Norte, ano 6, n. 1510, 19 ago. 1913. [quinta coluna do jornal, ao centro]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120774&pasta=ano%20191&pesq=aLEXINA>. Acesso em: 24 set. 2020.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZILIO, Carlos. **A querela do Brasil**: questão da identidade na arte brasileira. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.